JOHANN FRIEDRICH REICHARDT
ALS MUSIKÄSTHETIKER

SEINE ANSCHAUUNGEN ÜBER
WESEN UND WIRKUNG DER MUSIK

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN ABTEILUNG

DER

UNIVERSITÄT BASEL

VORGELEGT VON

PAUL SIEBER

aus Seebach (Zürich)

HEITZ & CIE
Leipzig — STRASSBURG — Zürich
1930

JOHANN FRIEDRICH REICHARDT
ALS MUSIKÄSTHETIKER

SEINE ANSCHAUUNGEN ÜBER
WESEN UND WIRKUNG DER MUSIK

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN ABTEILUNG

DER

UNIVERSITÄT BASEL

VORGELEGT VON

PAUL SIEBER

aus Seebach (Zürich)

HEITZ & CIE
Leipzig — STRASSBURG — Zürich
1930

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Professoren Dr. K. Nef und K. Joël.

Basel, den 2. Juli 1929.

E. DÜRR
Dekan.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Diese Arbeit erschien zugleich in Buchform als Band 2 der « Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen » (Verlag Heitz & Co., Strassburg).

INHALTSVERZEICHNIS.

Seite

Vorwort 1

I. Der Musikschriftsteller 7

A. Psychologisches 8

1. Der Mitteilungstrieb 8

2. Der Belehrungs- und Aufklärungstrieb 10

3. Der Unterhaltungstrieb 13

B. Stoff und Form 15

C. Begrenztheit des sprachlichen Ausdrucksvermögens 23

II. Der Musikdenker 25

A. Allgemein-geistige Organisation 25

1. Rationale und emotionale Funktion 25

2. Stellung zur Künstler- und Philosophenästhetik 27

Stellung zur Künstlerästhetik 27

Stellung zur Philosophenästhetik 29

3. Ringen um das System 29

B. Die Methode 33

1. Die deduktive Methode der Spekulation 33

2. Die induktive Methode der Empirie 33

Theorie und Praxis 36

3. Die historische Methode 41

Griechische und mittelalterliche Musik 45

Das 16. Jahrhundert 45

Das 17. Jahrhundert 45

Das 18. Jahrhundert 45

Seite

4. Die analytisch-kritische Methode 48
Rückblick 50
C. Der Inhalt (Allgemeine Musikästhetik) 51
1. Ursprung der Musik 51
2. Wesen der Musik 53
3. Gegenstand der Musik 63
Empfindung 65
Affekt 67
Leidenschaft 68
Gefühl 69
Geschmack 70
Nachahmung 73
Tonmalerei 74
Malen — Malerei 78
Ausdruck 84
Das Musikalisch-Schöne 87
Theorie der Empfindungseinheit 90
Realität oder Scheinhaftigkeit der ästhetischen Affekte . 93
4. Zweck der Musik 96
Rührung 99
5. Wirkung der Musik 101
«Wirkung» resp. «Effekt» 101
Die Wirkung der Musik im allgemeinen 103
Die Wirkung der Musik im besonderen 104
a. Physische Wirkung 104
b. Psychische Wirkung 105
Der moralische Effekt 106
Der ethische Effekt 107
Der ästhetische Effekt 110
Schlusswort 113
Anmerkungen 115
Quellen 136

VORWORT.

Den Anstoss zu dieser Untersuchung gab Kretzschmars Bemerkung, «dass während des 19. Jahrhunderts bis auf Wagner hin neben der von Philosophen betriebenen Musikästhetik eine Musikerästhetik einhergeht, in der Musiker von Fach ihre Ansichten über Wesen und Lebensbedingungen der Tonkunst niedergelegt haben. Meiner Ueberzeugung nach ist diese Musikerästhetik wertvoller und solider als der Durchschnitt der gleichzeitigen Musikästhetiken der Philosophen; jedenfalls verdient sie endlich einmal untersucht und durchgearbeitet zu werden. Der Ordnung nach wäre da mit Friedrich Reichardt zu beginnen und über C. M. v. Weber und E. T. A. Hoffmann der Gegenwart zuzuschreiten» (1). Nachdem Ernst Reiter für Weber (2) und Carl Schäffer und Ernst Glöckner für Hoffmann (3) diesem Wunsche Kretzschmars nachgekommen sind, soll im Folgenden «endlich einmal» versucht werden, die Reihe nach rückwärts zu schliessen.

Während nun aber dort der Philologe dem Historiker durch Sammlung, Sichtung und kritische Herausgabe der musikalischen Schriften vorgearbeitet hat, sieht sich der Bearbeiter der Reichardtschen Musikästhetik einer Fülle ungesichteten, auf Bibliotheken und vermutlich auch in Archiven liegenden Materials gegenüber, das mit Ausnahme der Wiener Briefe von 1809 (4) noch nicht in kritisch durchgesehenem Neudruck vorliegt. In der Hauptsache handelt es sich dabei um Schriften, die Reichardt unter seinem Namen veröffentlicht hat, deren

Autorschaft somit unbestritten ist. Es kommen hinzu viele mit Reichardts Initialen J.F.R., F.R., R., dt., r. gezeichnete Aufsätze und Rezensionen in Zeitschriften und Almanachen, für die Reichardts Autorschaft von Fall zu Fall geprüft und gewöhnlich auch unschwer erwiesen werden kann. Eine eigentliche Crux aber bedeuten die zahlreichen Anonymica, vorab unter den Rezensionen und Kritiken. Fortwährend stossen wir auf solche. Bei der Mehrzahl derselben sind wir auf stilistische Merkmale als Kriterien für die Autorschaft Reichardts angewiesen. Reichardt folgt hierin nur einem Brauche der Publizistik des 18. Jahrhunderts (5). Oder es wurden seine Beiträge für fremde Periodica mit oder ohne sein Zutun ungezeichnet abgedruckt.

Zur ersten Kategorie gehören der Jugendroman «Leben des berühmten Tonkünstlers H. W. Gulden» 1779 und die durch den Xenien-Streit berühmt gewordene Zeitschrift «Deutschland». Während Reichardt beim Roman die Anonymität selbst lüftete (6), besorgten dies bei der Zeitschrift die Herausgeber der «Horen» und zwar noch im Erscheinungsjahr derselben.

Bei seinen politischen Schriften aber wahrte Reichardt die Anonymität eifersüchtig und liess sich weder auf direkte noch indirekte Anzapfungen, Farbe zu bekennen, ein. Insofern sie ausschliesslich politischen Charakter haben, wie die Schrift «Napoleon Bonaparte» und die Zeitschrift «La France», oder sozialethischen, wie das «Schreiben an den Grafen Mirabeau Lavatern betreffend», fallen sie für diese Untersuchung ausser Betracht. Wo hingegen, wie besonders in «Vertraute Briefe über Frankreich 1802 und 1803», weniger noch in «Briefe eines reisenden Nordländers 1807 bis 1809», die beide Reichardt zugeschrieben werden, auch musikalische Dinge zur Sprache kommen, wird die Frage nach der Autorschaft Reichardts akut. Brennend wird sie vollends beim «Musikalischen Handbuch auf das Jahr 1782, Alethinopel», das ursprünglich Juncker zugeschrieben, von Eitner indessen für Reichardt beansprucht wurde.

Hinsichtlich dieser drei Schriften vertrete ich folgende zusammenfassende Ansicht:

1. Briefe eines reisenden Nordländers, geschrieben in den Jahren 1807 bis 1809. Cöln 1812 (7).

Reichardt ist bestimmt nicht ihr Verfasser, höchstens ihr Herausgeber.

2. Vertraute Briefe über Frankreich. Auf einer Reise im Jahre 1792 geschrieben. Berlin 1792. 93 (8).

Sie sind Reichardt bestimmt zuzuweisen.

3. Musikalisches Handbuch auf das Jahr 1782. Alethinopel (9).

Reichardt ist sehr wahrscheinlich nicht sein Verfasser.

Die erste Schrift fällt als Quelle für diese Untersuchung ausser Betracht, während die beiden andern Schriften öfters angezogen werden. Meiner Stellungnahme zu ihnen entsprechend, erkenne ich den aus «Vertraute Briefe über Frankreich» entnommenen Belegen unbedingte, denjenigen des «Musikalischen Handbuchs» hingegen nur bedingte Beweiskraft zu. Der ganze Fragenkomplex über die Autorschaft Reichardts soll einer besonderen Untersuchung vorbehalten bleiben. Die Anonymitätsfrage musste mindestens gestreift werden, weil sie in der Beurteilung des Aesthetikers Reichardt verhängnisvoll mitspielte und noch mitspielt. Reichardt musste sich schon zu Lebzeiten öfters gegen ungerechtfertigte Unterschiebungen wahren, die nicht zuletzt zu dem verzeichneten Bild seines Künstlertums beigetragen haben (10).

Wenn so der vorliegenden Arbeit in textkritischer Beziehung die nötigen Unterlagen noch fehlen, so gilt dies in gewissem Sinn auch auf biographischem Gebiet. Wohl haben hier Schletterer (11) und Pauli (12) vorgearbeitet, jener mehr als tastender Pionier, dieser mehr als zusammenfassender Monograph; doch blieb es dort bei einem «höchst unerquicklichen» Torso, hier bei einem «ersten Versuch, die Persönlichkeit des Meisters zu erfassen», einer «Studie zu einem spätern umfassenderen Werke» (13). Da dieses noch immer aussteht, ist die Biographie Reichardts noch zu schreiben. Neben beiden Biographen, Schletterer wie Pauli, besteht auch heute noch der Autobiograph Reichardt zu Recht (14). Allen dreien ist vorliegende Untersuchung für die dem Bild des Aesthetikers Reichardt aufgesteckten biographischen Lichter verpflichtet.

Auf musikästhetischem Boden aber wird mit ihr Neuland betreten. Schletterers Werk schliesst mit dem «musikalischen Theil» ab und verspricht bloss den «literarischen». Und Paulis Studie gilt, soweit sie nicht historisch eingestellt

ist, einem Teilgebiet von Reichardts Kunst s c h a f f e n, nicht seinem Kunst d e n k e n, weder im einzelnen noch im allgemeinen.

Angesichts der Tatsache, dass das textliche Fundament, dessen Material mühsam genug aus dem wirklich in alle Winde «zerstreuten und verschleuderten handschriftlichen Nachlass» Reichardts (15) zusammengetragen werden musste und auch so noch nicht in Vollständigkeit beigebracht werden konnte, mit fremden Ingredienzien vermischt ist, scheint es vermessen, auf ihm den ästhetischen Bau aufführen zu wollen. Demgegenüber darf doch gesagt werden, dass die Reihe der a u t h e n t i s c h e n S c h r i f t e n R e i c h a r d t s der Zahl nach gross und dem Gehalte nach gewichtig genug ist, um ein derartiges Unterfangen zu rechtfertigen. Man muss in der Geschichte der Musikerästhetik schon bis zu B e r l i o z oder gar bis zu W a g n e r vordringen, bis man auf so reichlich fliessende Quellen stösst, wie sie Reichardts ästhetisches Schrifttum erschliessen (16).

Vorliegende Untersuchung gilt zunächst dem Musik s c h r i f t s t e l l e r Reichardt. Sie verzichtet bewusst auf eine eingehende Besprechung jedes einzelnen Werkes — es sei dafür auf die Analysen S c h l e t t e r e r s verwiesen! — Sie beschränkt sich vielmehr auf eine summarische Uebersicht über Reichardts musikliterarisches Schaffen und versucht lediglich, seine geistige Gesamthaltung herauszuarbeiten. Sodann gilt sie dem Musik d e n k e r Reichardt, dessen geistige Struktur zuerst untersucht werden soll, woran sich dann eine detaillierte Behandlung seiner a l l g e m e i n e n A e s t h e t i k schliesst. Seine a n g e w a n d t e A e s t h e t i k soll später folgen.

Reichardts Kunstdenken sogut wie sein Schaffen zeigt E n t w i c k l u n g. Eine systemathische Darstellung seiner Aesthetica sieht sich darum in manchen Teilgebieten vor ein Nebeneinander verschiedenartiger, ja sich widersprechender Begriffe und Urteile gestellt, die es genetisch zu ordnen und nach Möglichkeit auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen gilt. In dieser Richtung bewegt sich der methodische Gang der Arbeit im Einzelnen.

Der O r i g i n a l t e x t, nach dem durchgehends zitiert wird, ist in Orthographie und Interpunktion strenge gewahrt worden.

Auch diese Arbeit über Reichardt will als V e r s u c h angesehen sein, als Versuch, dem eingangs erwähnten Wunsche nach Aufschliessung der Musikerästhetik entsprechend, wenigstens nach einer Richtung hin die Frage nach der Bedeutung einer

künstlerischen Persönlichkeit abzuklären, deren Bild, wie dasjenige kaum einer zweiten des musikalischen 18. Jahrhunderts, «von der Parteien Hass und Gunst verzerrt» war und zum Teil noch immer ist; als Versuch auch, einen Beitrag zur Musikanschauung des ausgehenden 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts zu leisten.

Den Organen der Universitätsbibliothek Basel sei an dieser Stelle für ihre liebenswürdige Hilfsbereitschaft bei der Beschaffung des Materials, der Preussischen Staatsbibliothek in Berlin, der Stiftsbibliothek Einsiedeln und der Stadtbibliothek Luzern für bereitwilligst gewährte längere Ueberlassung Reichardtscher und zeitgenössischer Schriften verbindlichst gedankt.

I. DER MUSIKSCHRIFTSTELLER.

Dem Künstler, vorab dem Musiker, eignet in hohem Masse die Scheu, sich über seine Kunst zu äussern. Dieser Scheu liegt sehr oft Schwerfälligkeit oder gar Unvermögen im literarischen Ausdruck zugrunde, wie es Schumann einmal formuliert: «Leider können wir Musiker alles, ausser reden und beweisen» (17). Unter «reden» versteht er das Vermögen des mündlichen oder schriftlichen Ausdrucks, unter «beweisen» das Vermögen, das Ausgedruckte in Begriffe einzufangen und in einen logischen Zusammenhang zu bringen.

Kann der Schumannsche Ausspruch auch auf Reichardt angewendet werden? Eine flüchtige Ueberschau seiner literarischen Produktion zeitigt zunächst folgendes Ergebnis: Eine dem Stofflichen nach umfangreiche Produktion, aber kein Lehrbuch, kein systematisches Werk. Gilt demnach auch für den Aesthetiker Reichardt, was vom Schulknaben gesagt wird: «Er war in den kleinen Redeübungen am glücklichsten, während ihm Rechnen und Sprachunterricht... manche Mühe machten»? (18).

Zur Beantwortung dieser Frage sollen die folgenden Ausführungen beitragen, die den beiden Komponenten des Reichardtschen Kunstdenkens, der literarischen und der logischen, gelten.

Zunächst sei die literarische («rednerische») Linie verfolgt.

A. PSYCHOLOGISCHES.

1. Der Mitteilungstrieb.

Das Musik d e n k e n drängt bei Reichardt zwingend nach M i t t e i l u n g durch das Wort. Reichardt ist einer der mitteilsamsten Musiker, die die Musikgeschichte kennt. «Eine Vorliebe für das Reden» ist in allen seinen Schriften und Vorreden zu seinen Werken wahrzunehmen (19). Schon der 22jährige gesteht von sich, er könne seine Ansichten über Musik nicht für sich behalten; «ich muss sie Dir und meinen übrigen Freunden mittheilen» (20). Es sei seine Gewohnheit, wenn er etwas Schönes und Vollkommenes sehe oder höre, «sich gleich nach einem umzusehen, mit dem er sein Vergnügen theilen kann: denn allein gefühlte Freuden sind mir nur halbe Freuden» (21). Und noch der 51jährige ist gewohnt, «in freundlichen, herzlichen Verbindungen zu leben, in welchen offene und freie M i t t h e i l u n g der Gefühle und Ideen, rücksichtsloser und liberaler Wechsel der gegenseitigen Ansichten und Urtheile das Leben zu einem genuss- und gewinnbringenden lebendigen Verkehr machen...» (22). Die Mitteilsamkeit ist dem so ganz e x o t e r i s c h e n Wesen Reichardts, der auch in seiner Kunst so sehr auf A u s d r u c k und W i r k u n g bedacht ist, durchaus angemessen. Sie ist ihm als g e s e l l i g e r Natur par excellence geradezu Bedürfnis. Das Wort sitzt ihm nur lose auf der Zunge: Seine Biographen wissen genug Betrübliches davon zu berichten. Aber auch der Darsteller seiner Aesthetik muss, vorab in den Schriften der 1770er Jahre und noch im ersten Teil des «Musikalischen Kunstmagazins» (KM) vom Jahre 1782, eine bis zur Schwatzhaftigkeit ausartende R e d s e l i g k e i t feststellen (23).

Reichardt kennt nur «o f f e n e und f r e i e M i t t h e i l u n g» und kritisiert u. a. an Meissner, dem Biographen Naumanns, er hätte sich «der in der modernen Welt nur zu sehr beobachteten und oft bis zur Heuchelei gehemmten Discretion nicht schuldig machen sollen» (24). Wenn sich Reichardt zwar in seinen p o l i t i s c h e n Schriften meist hinter den Schild der A n o n y m i t ä t flüchtet, so bekennt er doch in seinen ä s t h e t i s c h e n Hauptschriften ausnahmslos Farbe. Auch seine grimmigsten Gegner mussten sein mannhaftes Einstehen für das von

ihm als wahr Erkannte anerkennen. Ein besonders eklatantes Beispiel dafür ist Reichardts Kritik des Flötenspiels von Friedrich dem Grossen (25). Wenn auch Friedrich zu jener Zeit (1774) noch nicht sein Brotherr geworden war, zeugt die Kritik doch von starkem Rückgrat, und Reichardt konnte mit Recht schreiben: «Allein, an einem Könige die Fehler in einer Kunst zu tadeln, dieses kann nun wohl so leicht keiner für Neid erklären; wohl aber kann man daraus ersehen, dass auch nicht Furchtsamkeit die Ursache ist, weshalb ich mich des Tadels enthalte» (26). Getreu dem Motto der «Musikalischen Monatsschrift für das Jahr 1792»: «Wahr und frei ohne Härte und Muthwillen», hat Reichardt sein Schriftstellertum stets aufgefasst und auch ausgeübt (27). Sein Schwiegersohn Steffens, der bekannte Naturphilosoph, sagt von ihm: «Er kam mir mit der freimütigen Offenheit entgegen, die ihn so sehr auszeichnete» (28). Reichardt kann es in seinem Gerechtigkeitssinn nicht ertragen, dass ein Hiller noch verkannt ist, und er kann dann aufbrausen: «Ich liebe so sehr die Gerechtigkeit im urtheilen, dass mir der Mann, den ich an dem Ruhme seiner Nebenmenschen zwicken und schnitzeln sehe, verhasster ist, als mir der Spitzbube seyn würde, der mir meinen Coffre vom Wagen abschnitte» (29). In diesem Zusammenhang sind auch sein zäher Kampf um die Durchsetzung der Gluckschen Reform und sein mannhaftes Eintreten für Klopstock gegen die scharfen Angriffe Nicolais, der ja früher zu seinen Freunden gezählt hatte, zu stellen. Umgekehrt steht er nicht an, die Grösse Mirabeaus, den er zuerst wegen ungerechtfertigter Verdächtigung Lavaters hart hergenommen hatte, später rückhaltlos anzuerkennen. Beweise seines «schönen, humanen Enthusiasmus' für Glaubens- und Denkfreiheit», seiner «lichtfreundlichen Gegnerschaft allen Obscurantismus'» und seiner «freudigen Hilfsbereitschaft für die Opfer tyrannischer Verfolgungssucht» enthält seine Biographie genugsam (30).

Diese Offenheit macht auch nicht Halt vor eigenen Schwächen, so, wenn er in einem Brief von seiner «bekannten Zudringlichkeit zu grossen Männern» spricht und kurz darauf dem Adressaten gesteht, er habe «diesmal (sc. nach einem Besuche bei Ph. E. Bach) doch ohnmöglich dem Triebe zu jener Prahlerey (sc. mit der Bekanntschaft Bachs) widerstehen können». Von Bach habe er, wie er naiv erzählt, eine Kla-

viersonate für sich allein erhalten. «Niemals wird die Sonate aus meinen Händen kommen, ich müsste denn meine Brieftasche verlieren» (31). Mit rührend ungewollter Selbstironie bekennt der Zudringliche: «Herr Rolle (der Komponist des Oratoriums «Der Tod Abels») war der erste Componist, von dem ich Abschied nahm, ohne etwas von seinen Arbeiten .... mit mir zu nehmen» (32). Im Lichte obiger Reichhardtscher Selbstkritik besehen, verliert die «bekannte Zudringlichkeit» Reichardts doch etwas von dem bitterbösen Geschmäcklein, das ihr seit Goethes und Schillers Urteil über «diesen unbequemen Menschen anhaftet (33).

Mit der Wahrheit im Urteil verträgt sich nach Reichardt aber auch nicht falsche Bescheidenheit. «Unangenehm ist es immer von sich selbst zu sprechen: ist man dazu aber einmal gezwungen, so muss man auch für sich selbst ganz wahr seyn» (34). Und noch schärfer gefasst klingt's 11 Jahre später im Zusammenhang mit der Tatsache, dass der junge Haendel ein Lobgedicht auf sich selbst komponiert habe, aus den Worten: «Wahre Bescheidenheit ist doch wohl nichts anderes als allen seinen Nebenmännern, wie sich selbst Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen... Auch wird der wahrhaft Bescheidene gewiss die gewöhnliche elende Verkleinerung seiner selbst verabscheuen... Ist es nun noch dazu ein junger Mann, ... nun so ist mir sein eigner Lobgesang ein sichrer Beweis seiner reinen oder starken Seele» (35). Das hört sich an wie das selbstbewusste Bekenntnis eines Renaissancemenschen und nimmt Kants strenge Verurteilung der Selbsterniedrigung als mit der Würde des Menschen nicht vereinbar vorweg. Und der Ruf der französischen Revolution nach «Liberté» findet nicht nur im Politiker, sondern auch im Aesthetiker Reichardt ein starkes Echo.

2. Der Belehrungs- und Aufklärungstrieb.

Dem Mitteilungsbedürfnis liegt bei Reichardt ein ausgesprochener didaktischer Zug zu Grunde. Auch darin ist er ein echter Sohn seines aufklärenden Jahrhunderts, das ein eigentliches Jahrhundert der Erziehung ist. Der Drang zur Belehrung, zum Führertum in Geschmacksfragen, die Absicht, Beispiel zu sein, Beispiele zu geben, kommt be-

reits in der zweiten grösseren ästhetischen Schrift des 22jährigen zu drastischem Ausdruck, wenn es dort heisst: «.... so suche ich solche Leute sehr gerne von ihrem Irrthume oder ihrer Bosheit zu überzeugen, und womöglich davon abzubringen. Die zweyte Ursache, warum ich diese Zergliederung (sc. der «Jagd» von Hiller) unternommen, ist, den unwissenden Componisten ein Beyspiel aufzustellen, um ihnen nach meinen Kräften den Weg zu zeigen, den sie gehen müssen. Ich habe die Angewohnheit, jedem Fremden, den ich auf der Strasse herumirren sehe, mich zum Führer anzubieten; und wenn ich den Weg, den er gehen will, gleich selbst nicht alle mal aufs genaueste weis, so such ich ihn mit ihm, und erleichtere ihm dadurch wenigstens die Mühe, oder mache sie ihm durch die Gesellschaft, und durch ein menschenfreundliches Geschwätz erträglicher» (36).

Die Belehrung soll zur allgemeinen Aufklärung dienen. In Reichardts ästhetischer Hauptschrift, dem KM, «soll der wahre Künstler und Kenner Nahrung, der schwächere Künstler und Kunstfreund Zurechtweisung, Aufklärung und Unterhaltung drinnen finden» (37). Und im selben Werk sagt Reichardt einmal: «Ich möchte nicht gerne bitter werden, viel lieber möcht' ich Aufklärung...» (38). An der französischen Revolution kritisiert er die «Zerstörung aller Aufklärung und feinern Bildung» (39). Mit den Jahren jedoch verliert das Schlagwort «Aufklärung» auch bei dem am Zentrum der deutschen Aufklärung wirkenden Reichardt merklich an Zugkraft. Er ironisiert Berlin als die Stadt, «wo es nothwendig ist, von allem etwas zu wissen» (40), und die Belege mehren sich, die von negativen Ergebnissen der Aufklärung zu berichten wissen. So spricht Reichardt u. a. von den aufklärerischen Tendenzen, durch welche «kleine Theater», wie z. B. die Vaudeville-Theater, «nach einer höheren Region streben und etwas seyn wollen, was sich für sie nicht passt» (41). Ja, er wendet sich sogar direkt gegen «die sogenannte Aufklärung» mit ihrem «oft so leeren, so grundlosen kritischen Geschwätze», ihrem «blinden Sektengeist, der neue Tagesgötzen an die Stelle gestürzter alter Autoritäten schafft», ihrem «eitlen Räsonnement», ihrem «tollen Durcheinanderlesen», ihrer «freiesten und zügellosesten Leserei» (42).

Das Aufklärertum ist nicht zu trennen vom Nützlichkeitsprinzip; so auch in den ästhetischen Schriften Reichardts. Dem utilitaristischen Prinzip huldigt er ganz

offen in den «Briefen eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend», 1774, wenn er dort sagt: «Diese (sc. die Erfahrungen) nun wieder andern mitzutheilen, ist mir eine angenehme Befriedigung meines stets lebhaften Verlangens, n ü t z l i c h zu seyn ,und dadurch den Beyfall meiner Zeitgenossen zu verdienen» (43). Durch diese Schlusswendung wird das altruistische Motiv allerdings in ein wieder ganz dem Zeitgeist entsprechendes egoistisches Motiv umgebogen und offen als Mittel zur Befriedigung der eigenen Eitelkeit und zur Erlangung von R u h m bezeichnet. Auch ein Zug, der an R e n a i s s a n c e menschen erinnert!

Der S c h u l m e i s t e r in Reichardt schreibt auch die Singstunde im Roman «Leben des berühmten Tonkünstlers H. W. Gulden» (44) und den langatmigen Aufsatz «An die Jugend» im KMI (45), und nicht von ungefähr ist der Musik-E r z i e h u n g in seiner Aesthetik ein so grosser Raum eingeräumt. Reichardt mag bei seinen m u s i k p ä d a g o g i s c h e n Bestrebungen des G r o s s e n F r i e d r i c h Beispiel als Erzieher seines unmündigen Volkes vor Augen gehabt haben. Wie dieser aus Untertanen zuerst Menschen machen musste, so musste sich Reichardt sein Leserpublikum zuerst h e r a n b i l d e n. Dazu musste er gewissermassen zum «man in the street» hinabsteigen, heruntersteigen vom Kothurn eines K i r n b e r g e r, der nur zu Kunstgelehrten sprach. R e i c h a r d t tritt denn auch sogleich in einer seiner ersten kritischen Schriften in p e r s ö n l i c h e n Kontakt mit seinem L e s e r k r e i s. «Ich liefere hiermit dem Publiko einen Theil der Briefe . . .», heisst es im Vorbericht zu den «Briefen eines aufmerksamen Reisenden», und in der Verteidigungsschrift von 1787 apostrophiert er sein Publikum im Titel: «Joh. Friedr. Reichardt an das musikalische Publicum seine französischen Opern Tamerlan und Panthée betreffend». Es ist ihm daran gelegen, mit seinen Schriften eine m ö g l i c h s t b r e i t e L e s e r m a s s e zu erfassen. Als Aufklärer appelliert er immer auch an den « g e m e i n e n M e n s c h e n v e r s t a n d'» des «gemeinen Mannes» (46), des «gemeinen Menschen» (47). Seine allgemeinen Kunstbetrachtungen sollen «nicht allein für den Kunstverständigen und Künstler, sondern auch für den blossen L i e b h a b e r d e r M u s i k deutlich und unterrichtend» sein (48). Nicht selten fällt er bei seinem Belehrungseifer in einen s c h u l m e i s t e r l i c h e n Ton, der seiner lebendigen, allem Doktrinarismus und Pedantentum abholden Art schlecht ansteht (49). Solche Stellen hat A.

Voss im Sinn, wenn er schreibt: «Ungern seh' ich's, dass Reichardt nicht lieber durch eigenes Beispiel als durch Predigten in dem Ton reformieren will» (50).

Indessen sind jene Stellen speziell an die «Musik-Liebhaber» gerichtet. Reichardt fasst den auch im Typus «Musik-Liebhaber» eine eigene Kategorie von Musiktreibenden (51). Um diesen Musik-Dilettanten entgegenzukommen, sucht er in seinen Abhandlungen «so viel als möglich alle Kunstwörter zu vermeiden»; er will «sie lieber durch Umschreibungen geben». «Ich werde dadurch», so fährt er fort, «vielleicht das Vergnügen erhalten, von Liebhabern gelesen und — verstanden zu werden» (52).

Von solchen Popularisierungstendenzen ist Reichardt in seinen späteren Schriften wieder abgekommen; seine musikalischen Zeitschriften und die in ihnen enthaltenen Rezensionen und Kritiken sind ausschliesslich für «Kenner» geschrieben.

3. Der Unterhaltungstrieb.

In seinen ästhetischen Schriften soll der Leser aber nicht nur Aufklärung, sondern auch «Unterhaltung drinnen finden». Wegleitend für jeden aufklärerischen Schriftsteller ist Voltaires Prinzip: Chaque genre est bon, sauf le genre ennuyeux (53). Und Reichardt bemüht sich redlich um die Kurzweiligkeit, Unterhaltsamkeit seines ja oft recht spröden Stoffes. Interessant zu schreiben, ist schon das Bestreben des Verfassers der «Briefe eines aufmerksamen Reisenden». Im Vorbericht empfiehlt er sie mit der artigen captatio benevolentiae: «... Mit ein wenig Rücksicht auf den Leser werde ich nur das wählen, was auch ihm interessant seyn muss.»

Dieses Prinzip befolgt Reichardt auch in seinen eigentlichen Fachschriften, indem er «Nachrichten von Kunstentdeckungen und Künstleranekdoten, auch wohl dann und wann musikalische Gedichte und endlich... Volkslieder und Nazionaltänze» (54), «kleine Gedichte, Einfälle, Anekdoten u. d. gl.» (55), manche amusante Erlebnisse mit «merkwürdigen Männern» oder «merkwürdige Züge» aus deren Leben bringt.

Dieser «Mann von Geist, Talent vielseitiger Kenntnis und Bildung» (56), der als weit- und vielgereister Weltmann alle grossen Hauptstädte Europas mit Ausnahme der iberischen und

balkanischen besucht hatte; der sich mit Kaisern und Königen ebensogut zu unterhalten verstand wie mit Postillons und Stiefelknechten; dessen Unterhaltung, die nicht nur von seinem Schwiegersohn Steffens als geistreich und überaus anregend charakterisiert wurde, sich ebenso eifrig um Damenputz wie um kantische Philosophie drehen konnte; dem als Kapellmeister Friedrichs des Grossen sämtliche Salons der grossen Welt in Paris, Wien, Berlin, ja selbst in London offen standen (57); der einen Bekanntenkreis zählte, zu dem die meisten deutschen Geistesgrössen und viele nichtdeutsche gehörten, unter ihnen Männer aus allen Berufsklassen und Ständen (58); der mindesten vier moderne Sprachen beherrschte (59) und an universeller Bildung und Belesenheit wohl jeden zeitgenössischen Musiker überragte (60): der mit gesundem Mutterwitz begabt war und schnelle Auffassungsgabe mit klugem Urteil verband und dessen «rasch hinfliessende Schreibart aus einer unmittelbaren, mit einer gewissen Leidenschaft angeschauten Gegenwart entsprang» (61): Dieser Mann hatte wahrlich alles Zeug zu einem interessanten, unterhaltsamen Fachschriftsteller.

Das Bedürfnis seines Lesers nach Unterhaltung fiel mit einem eigenen Bedürfnis zusammen. Reichardts hedonistische Natur, die vom Leben stets auch Unterhaltung, Vergnügen, Genuss heischt, verleugnet sich auch in seinem literarischen Schaffen nicht. Allein schon seine Wiener Reisebriefe sind Seite für Seite ein schlagender Beweis dafür. Auf Schritt und Tritt stösst man dort auf das Wort «angenehm», ein Lieblingswort Reichardts. Auf drei sich folgenden Kleinoktavseiten kann es siebenmal (62), auf einer einzigen Seite sogar fünfmal (63) vorkommen! «Angenehm» wird zum Epitheton der gegensätzlichsten Dinge, konkreter so gut wie abstrakter. «Angenehm» und «artig», «gefällig» und «heiter», «graziös», «lieblich» und «allerliebst» umgaukelt die Reichardtsche Muse den Leser, als ob's putzige Rokoko-Engelchen wären.

B) STOFF UND FORM.

Welche literarische Gattungen sind geeigneter, gleichzeitig dem Belehrungs- und Unterhaltungsbedürfnis des Lesers entgegenzukommen als der Roman und der Brief?

Bezeichnenderweise sind sie beide im Schrifttum Reichardts vertreten. An «Briefen» zählt das Werk-Verzeichnis allein fünf. Das ganze 18. Jahrhundert belehrt in Briefen, von Eulers Briefen über Mathematik bis zu Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen (64). Der Brief, «dieser halbierte Dialog, dieser profilierte, auf den andern gerichtete Monolog» (Joël), bringt Autor und Leser in engsten Kontakt. Bei Reichardt sind es überdies u. a. Briefe «eines aufmerksamen Reisenden», Briefe, «geschrieben auf einer Reise». Ein Reisender erhascht das Wissenswerte mehr, als dass er es gründlich studiert. Und dieses im Flug, gleichsam zwischen zwei Postkutschen Erlernte gibt Reichardt an den Leser weiter, der es seinerseits wieder im kurzweiligen Reisetempo aufnimmt und verarbeitet. Die Reichardtschen Reisebriefe sind ja gewiss in erster Linie Spiegelbild seiner eigenen unruhigen, immer reisefiebrigen Seele; sie sind darüber hinaus aber auch ein typisches Dokument des Säkulargeistes.

Als reiner Dialog sind die «Wanderungen und Träumereien im Gebiete der Tonkunst» gedacht. Reichardt hat nur das «Tischgespräch über Kirchenmusik» vollendet (65). Redende Personen sind der Kapellmeister, der Wanderer (sc. Reichardt), der Geistliche, der Wirth, der Konzertmeister, zwei Musiker. Der Dialog wird in der Hauptsache zwischen dem Wanderer und dem Geistlichen geführt.

Auch der Jugendroman «Leben des berühmten Tonkünstlers H. W. Gulden» löst sich stellenweise in Dialog auf (Hermenfried — der Bauer — der Vater — der Sohn).

Maskierter Brief nur ist das «Schreiben». Auch dieses findet sich bei Reichardt; «Schreiben über die berlinische Musik», «Schreiben an den Grafen Mirabeau».

Eine dritte, dem subjektivierenden Brief geistesverwandte Ich-Gattung ist die Verteidigungsschrift in eigener Sache. Sie ist vertreten durch die Schrift «J. Fr. Reichardt an das musikalische Publicum, seine französischen Opern Tamerlan und Panthée betreffend».

Auch die Abhandlung «J. F. Reichardt über die deutsche comische Oper» ist nach Reichardt selbst nur «als eine Beylage zu dem ersten Theile meiner Briefe» resp. als Fortsetzung des «darinnen befindlichen Briefes über die Operetten» anzusehen (66). Ueberdies bringt sie noch im Anhang einen «freundlichen Brief über die musikalische Poesie».

Der so ausgeprägt subjektivierende Zug in Reichardt fühlte sich naturgemäss auch zu einer vom «Jahrhundert des Menschen» eifrig gepflegten Gattung hingezogen, nämlich zur Biographie. Es ist «die Sucht nach berühmten Männern», «nach merkwürdigen Männnern», welche die von Reichardt ganz besonders liebevoll betreute Gattung der Musikerbiographie ins Leben ruft. In den Zeitschriften, vorab im KM, ist dem musikbiographischen Teil ein weiter Raum gegönnt. Reichardts ausgedehnte musikbiographische Kenntnisse kamen selbst einem Gerber in Form von «Berichtigungen und Zusätzen zum Gerberschen Lexicon der Tonkünstler» zugute. In der Mehrzahl pflegt Reichardt die kleine, lexikographische Form. Sie weitet sich zur Monographie in den Biographien von Ernst Wilhelm Wolf (68), Ph. E. Bach (69), Georg Benda (70), Karl Fasch (71) und ganz besonders in derjenigen von J. A. P. Schulz (72). Sie alle sind in Zeitschriften erschienen. In selbständiger Buchform präsentiert sich nur «Georg Friedrich Händel's Jugend», 1785. Wie der Titel besagt, beschränkt sich Reichardt auf den jungen Händel. Auch ohne das fällt diese seine einzige Buch-Biographie gegen alle Zeitschriften-Biographien stark ab.

Die ganze übrige literarische Produktion Reichardts ergiesst sich mit einer Ausnahme («Ueber die Pflichten des Ripienvioliniste», 1776) in Almanache, Wochenblätter, Monatsschriften, kurz gesagt: in Zeitschriften. Auch dies ist wiederum typisch für das 18. Jahrhundert, in dem in Deutschland allein nach Joël über ein halbes Tausend Wochenschriften erschien. In ihnen kann sich die differenzierte aufklärerische Geistigkeit eines Reichardt, die sich so gut journalistisch in die Breite wie in die Tiefe ergiesst, am reinsten und reichsten entfalten.

Der Uebersicht halber seien die Periodica, an deren Herausgabe Reichardt direkt beteiligt war, schematisch aufgeführt.

	Nur-musikalische Zss.	Auch-musikalische Zss.
Reichardt alleiniger Herausgeber und alleiniger Verfasser	KM I, II Musikal. Almanach 1796	
Reichardt Mitherausgeber und Mitverfasser	Studien für Tonkünstler und Musikfreunde	Lyceum der schönen Künste
Reichardt alleiniger Herausgeber, aber Mitverfasser	Musikalische Zeitung 1805. 06	Deutschland Frankreich

Reichardt war ferner an folgenden Zeitschriften Mitarbeiter (73):

Nicolai's Allgemeine Deutsche Bibliothek
Boie's und Dohm's Deutsches Museum
Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks
Spazier's Berlinische Musikalische Zeitung
Allgemeine Musikalische Zeitung Leipzig
Allgemeine Jenaer Literaturzeitung

Das äussere Bild der Reichardtschen Aesthetik wäre indessen verzeichnet, wollte man auf ihre Unterhaltungstendenz einen oder gar den Hauptakzent legen. Die rein fachlichen Schriften liessen sich schwerlich unter diesem Gesichtswinkel betrachten. Es ist vielmehr scharf zu scheiden zwischen der Brief-Literatur einerseits und der im engern Sinn fachwissenschaftlichen Literatur des KM und der Zeitschriften-Abhandlungen andererseits. Und auch in der Briefliteratur selbst gilt es, die nur-musikalischen Briefe (Briefe eines aufmerksamen Reisenden — Ueber die deutsche comische Oper — Schreiben über die berlinische Musik — An das deutsche Publicum, Tamerlan und Panthée betreffend) von den auch-musikalischen Pariser und Wiener Briefen zu trennen. Wissenschaftlich gründliche Erörterungen ästhetischer Fragen sind selbstverständlich in den letzteren nicht zu finden.

Diese Scheidung vorausgesetzt, lässt sich ganz allgemein doch eine gewisse Entwicklungslinie von subjektiv-popularisierender zu objektiv-wissenschaftlicher Darstellung feststellen und verfolgen. In der Jugendschrift «Ueber die deutsche comische Oper» von 1774 wendet er sich z. B. noch an fiktive Zuhörer; ja, er spricht sie sogar direkt an («meine jungen Herren Componisten», «meine Herren»). Seine Gedanken über die musikalische Poesie kleidet er noch in die Form eines freundschaftlichen Briefes». Der Dialog hört sich überall noch durch. Der Subjektivismus äussert sich besonders in der Bevorzugung der Ich-Form vor der späteren Neutral-Form und in öfterer Unterbrechung des sachlichen Berichtes durch Einschiebsel, welche die ästhetische oder moralische Stellungnahme des Darstellenden bezeugen sollen (74) oder in denen er sich selbst apostrophiert (75). — Die Schriften der 80er und 90er Jahre stellen den Darsteller immer mehr vor dem Dargestellten zurück.

Dieser Zug zu stets ausgeprägterer Objektivierung bedeutet formal die Entwicklung von feuilletonistisch-aphoristischer zu wissenschaftlich-systematischer Behandlung ästhetischer Probleme. Ihr parallel geht geht eine solche des Stils.

Die Schriften der 70er Jahre, am ausgeprägtesten der Roman, sind im Stil der Empfindsamkeit geschrieben. Vom eigentlichen Genie-Stil finden sich nur ganz selten Spuren im Roman. Reichardt war viel zu sehr Hofmann, als dass er sich kraftgenialisch hätte ausdrücken und gehenlassen können; aber doch nicht Hofmann genug, um den Musiker, den Lyriker auch im Stil seines literarischen Schaffens zu verleugnen. Seine «empfindsame Seele» schwelgt im «seelenvollen Vortrag» der Mlle Schröter, dieser «empfindungsvollen Sängerin», die ihm mit einem Rezitativ aus Grauns Oper «Artemisia» «jedesmal kalte Schauer und heisse Tränen ablockt» (76). Keiser hat nach Reichardt «einen solchen natürlichen, fliessenden, lieblichen und rührenden Gesang, der so schmelzend, so herzdurchdringend ist, dass er einen gleich zu Thränen rührt» (77), und Christels Lied «Wie schön war sie» in Hillers «Jagd» ist «der Liebling aller feinen Seelen» (78). Der junge Kunstenthusiast steht vor der «himmlischreizenden Gestalt» der Magdalena des Correggio, «stundenlang mit unverwandten Augen sie anzuschauen, und wirft sich

für jene hin, da er sie zum erstenmale erblickte (79). Ein Schulbeispiel empfindsamen Stils ist der vierte Brief eines aufmerksamen Reisenden, Teil I, wo es u. a. heisst: Ganz begeistert von Händel'schen Harmonien ergreife ich die Feder, um Dir, mein Geliebter, alles zu sagen, was ich an diesem glücklichen Abend empfunden habe. Reichardt spricht von seelenvollen Blicken, heissen Händedrücken; seine Freude fängt an, ans Schmerzhafte zu gränzen. Er seufzt nach den Umarmungen dieses Einsamen; er wirft sich nieder, ganz ausser sich gesetzt, und umarmt im Geiste mit heissem Ungestüm seinen entfernten Freund» (80) usw., usw.

Der für den Sentimentalismus so charakteristische Freundschaftskult feiert in diesem Briefe wahre literarische Orgien. Bereits der 22jährige legt seinem «Herzensfreund» sein musikalisches Glaubensbekenntnis ab. Der Herzensfreund spielt auch anderswo die gewichtige Rolle eines Gefässes für die vollkommen aufgelöste Seele.

Die Sucht zu übertreiben färbt auch aufs ästhetische Urteil ab. Von Schwanenbergers [!] zweiter Klaviersonate kann Reichardt sagen: «Wer sie besitzt, der spiele sie und sage, ob ihm je etwas mehr gefallen hat» (81). Aehnlich übertrieben formulierte Urteile finden sich häufig.

Spuren des empfindsamen Stils lassen sich noch bis weit in den ersten Teil des KM hinein verfolgen. Gleich das einleitende Kapitel «An junge Künstler» ist mit ihnen reich durchsetzt (82). Der Name «Rousseau» besonders löst des jungen Empfindsamen Zunge zu schwärmerischem Hymnus über den «edlen, lieben Wahrheitsforscher und Seher! Rousseau!» (83), «meinen lieben Jean-Jacques, meinen edlen, lieben Rousseau». Rousseaus getreuer Schüler Hermenfried (im Roman) ist ergötzt, wenn er «unter den angebeteten grossen Männern» solchen begegnet, «die noch grösser als Menschen sind. Aber welches Entzücken, welche Seligkeit war ihm auch der Gedanke an diese wenigen Edlen! Desto mehr wahrhaftig gute und edle und glückliche Menschen fand er unter denen noch unverdorbenen Landleuten. Die «inbrünstige Liebe für Schönheit der Natur» lässt Hermenfried die Städte meiden. Der junge Reichardt erzählt seinem «edlen, himmlischen Freund mit der hinströmenden, rührenden Sprache des Herzens» «einige die Menschheit [!] interessierende Auftritte», die der Wanderer erlebt, der mit «gleichge-

stimmten, gleichlautenden Seelen, die sich innigst umschlangen, unter der schwermuthrauschenden Eiche» sass, usw., usw.

Der Stil der 70er Jahre und bisweilen noch der der 80er Jahre liebt komplizierte Satzverschachtelungen und damit unübersichtlichen Periodenbau. Schwülstigkeit, ja Verschrobenheit des Ausdrucks erschwert nicht selten das Verständnis und trug Reichardt schon zu Lebzeiten den Vorwurf ein: «So viel man aus seinen Abhandlungen (sc. im KM) sieht, empfindet er sie mehr stark, als deutlich» (84). «Unordnung und Weitschweifigkeit», die Reichardt an Krauses Buch «Von der musikalischen Poesie» zu Unrecht auszusetzen hat (85), charakterisieren viel eher ein eigenes literarisches Jugendwerk. Von systematischer Ordnung noch keine Spur; alles mehr feuilletonistisch hingeworfen, als Einfall des Augenblicks. Seine Arbeitsmanier beleuchten am besten seine eigenen Worte: « .... so will ich Dir dasjenige, was mir izt darüber (sc. über die musikalische Poesie) einfällt, herschreiben» (86).

In den Schriften der 80er und 90er Jahre hat sich der Stil sichtlich geläutert, gefestigt. Die sentimentalen Jugendstilsünden behandelt der gereifte Reichardt mit spöttischem, ja höhnendem Lächeln. «Empfindsamkeit» wird ihm zur «Empfindelei und Winselei» (87). Das nordische Geschlecht sei durch Empfindsamkeit und allerlei Ziererei geschwächt» (88). Reichardt desavouiert nun seinen sentimentalen Jugendroman und lässt die Ueberschwänglichkeiten der Frühschriften in der für den «Geist des Musikalischen Kunstmagazins» bereinigten Textfassung wegfallen. Der Stil mit seinem knapperen Periodenbau ist im ganzen objektiver geworden. Es ist der ausgefeiltere Stil der Berliner Aufklärer, kühler und eleganter zugleich, aber nicht weniger lebendig und farbig im Ausdruck. Allerdings nur im ganzen genommen. Im einzelnen finden sich noch genügend «Nachlässigkeiten» im Stil, wie sie schon Goethe als störend empfand. Und selbst das sentimentale Genre lebt sporadisch wieder auf, wenn Reichardt in den Wiener Briefen von der Klaviervirtuosin Frau v. Erdm[illegible] sagen kann, sie «hauche dem Instrumente ihre gefühlvolle Seele ein» (89) und von einem «himmlischen kantabeln Satz» eines [illegible]schen Trios schwärmt, «der das Lieblichste, Graziöseste [illegible]s

er je von ihm gehört: «er hebt und schmilzt mir die Seele, so oft ich dran denke» (90).

Kennzeichnend für die gesamte literarische Produktion Reichardts ist ein improvisierendes Element, ein rasches Empfangen und ebenso rasches «Herschreiben» der Gedanken. Steffens spricht sogar von der «Leichtfertigkeit, mit der er überhaupt zu schriftstellern pflegte» (91). Ganz unverblümt sagt es Reichardt selbst im Nachbericht zu der Fachschrift «Ueber die Pflichten des Ripienvioliniſten», also einer doch reifliches Nachdenken erfordernden Abhandlung: «Es ist dieses ein blos flüchtiger Entwurf, die Arbeit zwoer Stunden, den ich weiter auszuführen willens bin. Gewisse Ursachen aber ... überreden mich izt, es so wie es da ist abdrucken zu lassen, und mir die weitere Ausführung fürs künftige bey mehrerer Musse und Lust vorzubehalten.»

Es blieb jedoch beim guten Willen, bei der stereotypischen Formel «wird fortgesetzt». Plan blieben auch «die angezeigten Resultate meiner Reiseerfahrungen von vier verschiedenen Reisen in Frankreich» (92); «die Reisen durch England, Frankreich und Italien» als überarbeitetes Werk (93); «ein besonderes Werk, welches ich über die französischen Theater ausarbeite» (94); «die Skizze von seinem (sc. Leonardo Leo's) Leben» (95); «Skizzen von grossen Komponisten» (96); die Fortsetzung der mitten im zweiten Jahrgang eingestellten «Berlinischen Musikalischen Zeitung» von 1806 (97); «das längst erwogene und zum Theil bearbeitete System von der Entstehung der neuen Musik» (98); die Biographie von Gluck (99); die Abhandlung «Ueber die wahre comische Oper» (100); die Fortsetzung der «Wanderungen und Träumereien im Gebiete der Tonkunst» (101); ein Aufsatz, «welchem alle ästhetischen Abhandlungen des Herausgebers (sc. von «Deutschland») besonders gewidmet seyn werden» (102); und schliesslich auch das Werk, das sein ganzes ästhetisches Schrifttum krönen sollte, nämlich eine auf Kantischen Prinzipien aufgebaute Aesthetik der Musik (103).

Das Pläneschmieden, das Fragmentarische des Schaffens gehört auch mit ins Bild dieses Sohns der Aufklärung. Doch ist andrerseits des Vollendeten genug. Und an ihm zeigt sich die erstaunlich rasche und ebenso erstaunlich frühreife Produktion dieses Raschlebigen. Von 1774 bis 1782, also in keinem Jahrzehnt, ist das Wesentliche geschrie-

ben worden. Und der 30jährige schliesst eine ganz stattliche Reihe von Schriften mit seinem glänzendsten Werke, dem ersten Teil des KM ab. Der Vergleich mit Lessing, der auch mit 30 Jahren den Schluss-Stein seines kritischen Baues setzte, - in seiner «Hamburgischen Dramaturgie» liegt nahe. Er drängt sich auch späterhin noch verschiedentlich auf.

Die Briefs- und Entwurfsform, in die Reichardt seine ästhetischen Gedanken gerne kleidet, bedeutet neben ihrer Zeitbedingtheit für Reichardt noch ein ganz Besonderes, durch seinen unsteten Charakter Bedingtes, nämlich Mangel an Konzentration, an Wille zur Ueberschau, anstelle blosser Schau seiner Einfälle. Noch Eines: Ein Entwurf ist unverbindlich. Man ist versucht, an den konzilianten Weltmann zu denken, der seine Aussprüche in möglichst unverbindlicher Form von sich gibt und dementsprechend aufgefasst wissen möchte. Doch verbietet eine solche Auslegung Reichardts sittliches Pathos, sein tiefes Verantwortlichkeitsgefühl und seine geradezu fanatische Wahrheitsliebe, die mehr oder weniger alle seine ästhetischen Schriften kennzeichnen.

Beiden, dem Jugendstil wie dem Reifestil, eignet ein Positives: Ursprünglichkeit, Vitalität, wie man sie nur bei Schriftstellern verspürt, die von ihrem Gegenstand irgendwie besessen sind. Goethe charakterisiert den Reichardtschen Stil treffend als «aus einer unmittelbaren, mit einer gewissen Leidenschaft angeschauten Gegenwart» entspringend (104). Man kann ihm höchstes mit Spazier vorwerfen, er sei «bisweilen im Ton etwas zu enthusiasmirt» (105).

Der Wille zum Wort-Ausdruck ist in Reichardt vielleicht ebenso mächtig wie der Wille zum Ton-Ausdruck. Die überragende Bedeutung des Deklamatorischen in seiner Aesthetik ist doch auffallend. Das gesuchte Wort fliesst ihm meistens leicht, fast unbekümmert in die Feder. Goethe spricht von einer «rasch hinfliessenden Schreibart» - und leicht reihen sich auch die Sätze aneinander, und der Gedankenablauf vollzieht sich stets in lebendigem Fluss. Reichardts Stil ist der eines Rhetoretikers, dem es ein Leichtes ist, durch formale Virtuosität über Gedankensprünge hinwegzutäuschen. Ja, Reichardt ist wirklich ein Meister der Rede!

C) BEGRENZTHEIT DES SPRACHLICHEN AUSDRUCKSVERMOEGENS.

Nicht nur die musikalischen Werke, sondern auch die musikalischen Schriften haben für den unbefangenen Leser leicht etwas B l e n d e n d e s , S c h i l l e r n d e s , und er wähnt am Ende gar, das Wort vermöchte bei Reichardt auch die letzten Fragen über das Wesen der Musik zu beantworten. Reichardt könnte Musik rein theoretisch-spekulativ «erkennen», wie er selber dies schöne Wort Lutherischer Prägung einmal gebraucht.

Da stösst der Leser aber auf Stellen, in denen das «Wort» zurückgestellt wird vor dem «Gefühl», und er sieht sich plötzlich an dem Punkte, da der Erkenntnisakt abgelöst wird von einem Gefühlsakt, da das Erkennen überfliesst ins Erleben, z. B. in folgenden Worten: «... Indessen glaube ich doch n a c h m e i n e m G e f ü h l sagen zu können, dass Hasse ... grösser in der Theatercomposition ist, als Graun. Die grosse Wirkung, die Hassens Opern auf jedermann thun, und daher d e r a l l g e m e i n e B e y f a l l , b e w e i s e t d e n S c h l u s s , den ich aus meinen Untersuchungen ziehe» (106); oder: «Ich mag nichts weiter darüber sagen, weh' dem, der's nicht f ü h l t !» (107) oder: «Wem es die Töne nicht sagen, dem sagen es meine Worte gewiss nicht» (108); oder noch bestimmter: «...doch das lässt sich nicht so mit Worten zeigen und zergliedern : D a s f ü h l t s i c h n u r , d a s s a g t s i c h n i c h t» (109).

Geradezu rückhaltlos bekennt Reichardt schliesslich seine O h n m a c h t d e s b e g r i f f l i c h e n u n d s p r a c h l i c h e n A u s d r u c k s f ü r d a s m u s i k a l i s c h e E r l e b n i s an einer Stelle, wo es heisst: «Es geht mir jetzt mit meiner Empfindung, in Ansehung der Sprache, eben so, wie es den Hofleuten bey einer philosophischen Unterredung gehet.... Bringt man sie auf eine Materie, über die sie noch nie gedacht oder vielmehr gesprochen haben, so fehlen ihnen die Worte, sich auszudrücken: denn sie erlernten die Sprache nur praktisch. Und wenn ich auch gleich etwas gründlicher meine Sprache erlernt hätte, und etwas mehr davon wüsste, so muss ich doch gestehen, dass ich das, was ich jetzt über den Ausdruck des Chores (sc. des Schlusschores im ersten Teil von «Judas Makkabäus» von Händel) fühle, nicht im Stande bin, auszudrücken; es ist eine

Empfindung, die gewiss noch von keiner menschlichen Zunge ausgesprochen worden ist» (110).

Das Bild vom Hofmanne beleuchtet die Frage schlaglichtartig. Das Wort kommt zwar aus dem Munde des erst Zweiundzwanzigjährigen; doch sind drei der übrigen Zitate dem KM, einer Schrift der Reifezeit, entnommen, was unsere These, dass dem Reichardtschen Kunstdenken offensichtlich doch bestimmte Grenzen gesteckt sind, stützt, währenddem z. B. ein Kant noch manches «darüber sagen» könnte. Es fällt doch auf, wie oft Reichardt — die Belege hierfür liessen sich häufen! — das Wort: «Ich mag nichts weiter darüber sagen» variiert. Bedeutet das nicht seinen vorzeitigen Verzicht, im Wege ästhetischen Denkens eine Erklärung für das musikalische Phänomen zu finden? Ist dies die berühmte «geistige Trägheit des Künstlers» in Reichardt, ohne die wir, wie sein Mitarbeiter Spazier einmal meint, «in der Musik viel weiter seyn würden» (111)?

Den Feuergeist Reichardt, über den Achim von Arnim seinem Freunde Brentano gegenüber urteilt, er sei «der lebendigste Mensch, der ihm vorgekommen» (112), der Denkfaulheit zu zeihen, geht doch wohl nicht an. Oder ist es vielleicht nur Ohnmacht, die Ohnmacht des Kunstphilosophen in Reichardt, der, auch darin Kind des musikalischen Jahrhunderts par excellence, gleichsam nur musikalisch-praktisch denkt, ohne durch Abstraktion zu anschaulich-begrifflichem Denken zu gelangen? Liegt aber nicht gerade die Aufgabe des schöpferischen Musikästhetikers darin, das musikalische Phänomen aus dem Subjektiven des Gefühls ins Objektive der intellektuellen Anschauung mittels des Worts überzuführen? Sind die oben angeführten Belege aber nicht Schulbeispiele eines Aesthetikers, der, wie sich ein Rezensent in der «Allgemeinen Deutschen Bibliothek» ausdrückt, «seine Abhandlungen mehr stark, als deutlich empfindet»? — «Aber,» so fügt jener Rezensent mit Recht bei, «nur durch deutliche Darstellung kann der Leser mitempfinden» (113).

Dieser ganze Fragenkomplex fällt letzten Endes zusammen mit der Frage nach einer möglichen Einheit im Kunstdenken Reichardts, mit anderen Worten: der Frage nach dem System. In sie läuft die zweite Linie der Reichardtschen Musikästhetik aus: die «beweisende». Sie nachzuzeichnen, sei im Folgenden versucht.

II. DER MUSIKDENKER.

A. ALLGEMEIN-GEISTIGE ORGANISATION.

1. Rationale und emotionale Funktion.

Vergegenwärtigen wir uns zunächst kurz die äussere Entwicklung des Reichardtschen Denkens.

Sein «gesunder Menschenverstand» ist ein Erbgut des Vaters, eines Schülers des erzrationalistischen Musikästhetikers Marpurg. Aber erst Kant hat den Denktrieb zu bewusster Geistigkeit erhoben. Kant hat den Fünfzehnjährigen das «Beweisen», d. h. das Philosophieren über Kunst gelehrt. Der junge Student hört seine philosophischen Vorlesungen an der Universität Königsberg, die, wie Reichardt rückblickend gesteht, «allein Reiz genug für ihn hatten und behielten, sie, wenn auch eben nicht mit Anstrengung, doch fleissig genug zu hören, um selbst über seine Kunst philosophieren zu lernen, wie auch Kant es eigentlich wollte und oft gegen seine Zuhörer mit den Worten aussprach: «Nicht Philosophie, sondern Philosophieren sollen meine Vorlesungen lehren» (114). Kant gibt Reichardt das philosophische Rüstzeug mit, das diesen in der Folgezeit zum autodidaktischen Studium der zeitgenössischen und vergangenen Philosophie und Aesthetik, nicht zuletzt aber auch zu selbständigem Kunstdenken befähigt.

Die rationalistische Linie führt von Kant direkt zu den Berliner Aufklärern, vorab zu Kirnberger,

dessen rationalistischer musiktheoretischer Schulung sich Reichardt unterwirft.

Aber bald wird der latente Konflikt zwischen Verstand und Gefühl in diesem Zweiseelenmenschen offenbar. Reichardts gefühlsbetontes Temperament reibt sich an Kirnbergers verstandeskühler Art. Der tiefere Grund ihres Zerwürfnisses aber mag zu suchen sein in des Theoretikers Zwang zu scharfem logischem Denken, das ausschliesslich am Studium der Harmonie geübt wurde, deren Wesen letzlich nur in strenger Befolgung von Gesetzen gesucht wurde, die ihrerseits wieder in ein starres System gebracht waren. Die Abneigung gegen «Hauptstück», «Abschnitt», «Paragraph», kurz, gegen jedes Schema, zeigt sich ausnahmslos in allen Schriften Reichardts. Selbst in der praktischen Fachschrift für Geiger «Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten», wo ihm die Schemata der betreffenden Schulen von Quantz, Ph. E. Bach und L. Mozart zum Vorbild gedient haben, zieht er die freie Darstellung vor. Es muss diese Abneigung gegen alles Schematische tief in der Seele Reichardts begründet sein, und es ist ja auch bezeichnend, dass J. A. P. Schulz, ein noch viel ausgesprochenerer Lyriker als Reichardt, bei Kirnberger tapfer aushielt.

Dieser antirationalistische Zug ist gewissermassen auch ein Erbgut, und zwar von der Mutter her. Sie ist Herrnhuterin, ganz Gefühl, Innerlichkeit. Parallel zur rationalen Entwicklungslinie geht immer auch die emotionale, die sich zuerst als Empfindsamkeit, dann als Gefühl schlechthin kundgibt. Im Ueberschwang einer «glühenden, feurigen Seele» kann es dann sogar tönen: «Alles, auch das deutlich Erkannte, muss dem Gefühl des Künstlers unterworfen bleiben» (115). Deutlicher kann das Primat des Gefühls über das Denken, der Umschwung vom rationalen zum emotionalen Denken nicht formuliert werden.

Aber wie der Satz im einzelnen widerspruchsvoll ist, so auch das Kunstdenken Reichardts im allgemeinen. Es ist darum nicht verwunderlich, wenn derselbe Reichardt die gleichen freundschaftlichen Beziehungen zu den Berliner Rationalisten Nicolai, Engel, Teller und Biester unterhält wie zu den Mystikern Hamann und Lavater, zu den Lyrikern Klopstock, Claudius, Voss und Goethe und schliesslich zu den Erz-Antirationalisten: den Romantikern. In diesem Zweisee-

len-Menschen spielt sich im Kleinen ab, was das Geistesleben des 18. Jahrhunderts im Grossen erlebt: ewiger Widerstreit zwischen Vernunft und Gefühl.

Es sollte an dieser Stelle zunächst am Bildungsgange Reichardts aufgezeigt werden, wie einerseits das Philosophieren bei ihm schon früh bewusst geübte Geistesfunktion wird, wie das Kunstdenken im speziellen zu seiner Geistigkeit gehört und wie schliesslich vom Systematiker Kant her ein ein Anstoss gekommen sein mochte, die Gedanken über die Kunst zu ordnen, zu systematisieren; wie andrerseits das Gefühl bei Reichardt von Hause aus dem rationalen Zug zu geistiger Ordnung entgegenwirkt; wie also bei ihm schon früh vom Menschlich-Künstlerischen her starke Widerstände gegen das reine Kunstdenken kommen.

Wenn so das Kunst denken an sich für Reichardt nicht problematisch ist, so wird es zum Problem, sobald es geformt wird. Und bei ihm als Künstler drängt nicht nur das Gefühl, sondern auch das Denken zum Ausdruck in der Form. Die Problematik des im Wort fixierten Kunstdenkens geht ihm bezeichnenderweise am Problem der Künstler-Aesthetik auf.

2. Stellung zur Künstler- und Philosophenästhetik.

Stellung zur Künstlerästhetik.

Der «Künstler», der im 18. Jahrhundert erst entdeckt und zugleich Subjekt der aufkommenden Kunstphilosophie wird, steht naturgemäss auch als Objekt kunstphilosophischer Forschung im Vordergrund des Interesses. Dass auch in der Reichardtschen Aesthetik der Künstler als ästhetisches Objekt eine zentrale Stellung einnimmt, wird die Behandlung seiner angewandten Aesthetik zeigen. Den Künstler als Subjekt ästhetischen Denkens, eben als Kunst-Aesthetiker, muss er — an sich selber erlebt haben, als er «das Philosophieren» gelernt, also seiner selbst als eines Kunstdenkers bewusst wurde. Aber erst der 53jährige gibt sich Rechenschaft über die Berechtigung einer Künstler-Aesthetik und zwar im Anschluss an eine im «Musikalischen Taschenbuch auf das Jahr 1805» erschienene «Charakteristik» seiner eigenen künst-

lerischen Persönlichkeit. Und mit welchem Ergebnis? Die besagte Stelle lautet: «... Daneben hat er (sc. der Dargestellte, Reichardt selbst) aber auch daraus begreifen gelernt, dass ein Künstler im Fortstreben seiner eigenen Bildung nie wohl thut, über seine Kunst oder gar über sich selbst öffentlich zu urtheilen. Das vielleicht zu früh, vielleicht auch einseitig ausgesprochene Urtheil bleibt bestehen, wenn der Künstler selbst, der es aussprach, längst den Standpunkt, vielleicht den ganzen Weg verlassen hat, von welchem aus er jenes Urtheil fällte. Dies scheint auch der einzige gegründete Tadel zu seyn, den der Dargestellte allenfalls selbst aussprechen dürfte: dass sich der Darsteller häufiger an seine Worte als an seine Werke gehalten hat» (116).

Dieser Ausspruch Reichardts ist nach drei Seiten hin aufschlussreich. Einmal enthält er seine Ueberzeugung, dass die ästhetischen Anschauungen des Künstlers ständig fluktuieren. — Daraus folgt die zweite Erkenntnis: Der Künstler darf nicht bei einzelnen ästhetischen Anschauungen behaftet werden. Er kann sein Kunstdenken als Ganzes nur im Kunstwerk selbst, nicht aber in seinen Worten und Gedanken über die Kunst geben. — Eine Künstlerästhetik ist darum — und das ist die dritte Erkenntnis — nur möglich als Werk-Aesthetik, nicht aber als Wort-Aesthetik.

Damit lehnt Reichardt nun eigentlich die Musiker-Aesthetik ab, wenn er es auch nicht so schroff formuliert. Gleichzeitig desavouiert er aber auch sein gesamtes musikästhetisches Schrifttum und lässt nur sein Musikschaffen gelten. Indirekt trifft sein Vorwurf an die Adresse seines Monographen von 1805 auch den von heute.

Trotzdem wagen wir es, «Wortästhetik» zu treiben und auch die Musiker-Aesthetik als vollwertig zu nehmen und wissen für unser Vorhaben keinen besseren Verteidiger zu zitieren als Reichardt selbst. Die kommenden Ausführungen werden dies bestätigen.

Jene problematische Stelle hat uns immerhin das für die Methode des Reichardtschen Kunstdenkens wichtige Prinzip vermittelt: Das ästhetische Denken des Künstlers ist in ständigem Fluss. Es kann darum nicht ein Einheitliches sein, folglich auch nicht in ein System gebracht werden. In der Betonung des Fluktuierenden,

des Dynamischen im Kunstdenken wird ja die Statik des Systems von Reichardt geleugnet.

Wie stellt er sich nun zur philosophischen Musikästhetik?

Stellung zur Philosophen-Aesthetik.

Reichardt ist sich der Polarität seines Denkens voll bewusst, wenn er sagt: «Auch ist der Geist des Menschen, dem es nur um wirken und treiben zu thun ist, eben so wenig auf jedem Abwege aufzuhalten, als der blos anordnende systematische vorwärts zu bringen» (117). Was ist der «wirkende, treibende Geist» anders als praktische und was der «anordnende systematische Geist» anders als der theoretische? Der Zusammenhang, in welchem diese Stelle steht, lässt keinen Zweifel übrig, zu welchem Geiste sich Reichardt mehr bekennt. Sein ganz auf Kräfte, Bewegung, Entwicklung eingestelltes praktisches Denken kann sich nicht mit dem bloss Theoretischen begnügen, weil es — und das ist wieder echt aufklärerisch gedacht — «nicht vorwärts bringt.»

3. Ringen um das System.

Und trotzdem stossen wir immer wieder auf sein Ringen um den theoretischen Geist, das Ringen dieses «hastenden, unruhigen, abspringenden Geistes» um feste Prinzipien, um Zusammenhänge, um Einheit, kurz: um Statik im System.

In der Vollkraft der Jahre, als 45jähriger, schreibt Reichardt: «Denn so leicht es meinem empfänglichen Gemüthe auch wird, die Erfahrungen seiner frühern Kunstperiode mit Lebhaftigkeit auszudrücken, und ganz bündige Theorien aus ihnen zu ziehen, so schwer wird es in der späteren Epoche dem ernsten beobachtenden Künstler, die Resultate mannigfacherer und grösserer Erfahrungen so zu ordnen, und in befriedigender Klarheit und Bestimmtheit vorzutragen, dass dadurch die wahre Natur der musterhaften Kunstwerke und ihre Wirkung heller beleuchtet werde, und daraus für den empfänglichen Künstler und Kunstfreund die Geschmackregel von selbst hervorgehe» (118).

Ganz offen gibt hier Reichhardt sein Ringen mit dem Stoff und einem «klaren» und «bestimmten» Vortrag seiner Ideen zu.

Nicht zufällig bedient er sich wiederholt der Wörter «klar», «bestimmt», «deutlich», die Schultermini der zum System drängenden Barock-Philosophie und -Aesthetik sind, so auch indirekt seinen Willen zum System bekundend.

Noch 5 Jahre vor seinem Tode spricht er vom «Wunsch des wahren Künstlers und Kunstphilosophen, die Kunst auf einfache Grundprinzipien zurückgeführt zu sehen, aus welchen die wesentlichen Regeln der Kunst klar und bestimmt hervorgehen, und alles Willkürliche und Unwesentliche desto sicherer und bestimmter linker Hand zu stehen kömmt» (119).

Aber auch in einzelnen Kunstzweigen ist sein Ringen um das System festzustellen, so, wenn er über die im Druck erschienenen Vorlesungen von Aug. Wilh. Schlegel, betitelt «Ueber die dramatische Kunst und Literatur», schreibt: «... er (sc. Schlegel) gibt mir damit neue befestigende Grundsteine zu meinem längsterwogenen und zum Theil bearbeiteten System von der Enstehung und Natur der neuen Musik.... Wenn ich mir für irgend etwas ganz Ruhe und Musse wünsche, so ist es für die gründliche Ausarbeitung dieses Systems» (120).

Die Musikpraxis seiner Zeit musste Reichardt notwendig zum Kunstdenker machen. Ihre Misstände hatten ihm schon 1774 die emphatische Klage abgerungen: «Aber leider einen Ramler und Batteux haben wir in unserer Kunst noch nicht» (121), und noch 21 Jahre später tönt's, wenn auch nüchterner, so doch noch genau so pessimistisch: «dass es in der Tonkunst noch weniger sicher leitende Führer giebt als in irgend einer andern Kunst» (122); und wieder an anderer Stelle zürnt er, «dass wir in unsrer Kunst so äusserst wenig gründliche Kritick des Wahren und Schönen haben» (123).

Reichardt ist hierin ja nur Widerhall der zeitgenössischen Klagen, denen sein Genosse im Kampf um die Hebung der Musikpraxis und um «dauerhafte Prinzipien» (124), auf denen «unsre musikalische Geschmackstheorie ruht», Carl Spazier, Ausdruck verleiht in den Worten: «So muss es endlich dahin kommen, dass alle Theile, selbst der ausübenden Kunst, auf Prinzipien zurückgeführt werden, die aus der Natur der Seele, aus den Gesetzen der Natur und aus den alles gebietenden Vorschriften der Vernunft abgezogen sind. Allein

dazu muss einmal für die Musik ein Proteus, ein Kant aufstehen, der uns etwas gebe, was wir noch nicht haben: eine Kritik des reinen Geschmacks und des wahren Wesens der Kunst (125).

Dieses Werk war die ein Jahr zuvor erschienene Aesthetik Kants, die «Kritik der Urteilskraft». Auf sie konzentriert sich in der Folgezeit Reichardts ästhetisches Interesse ausschliesslich, nachdem er früher Sulzer als Führer in allgemein-ästhetischen Fragen angepriesen und im KM Teile aus dessen Vorrede zur «Theorie der schönen Künste» abgedruckt hatte (126). Die Notwendigkeit, das durch Analyse gewonnene ästhetische Material zu ordnen und zu einem systematischen Bau aufzuführen, musste sich ihm gebieterisch aufdrängen, als er den aus der Analyse, aus der Kritik zur Synthese im System strebenden Kantischen Geist auf sich wirken liess (127), und er musste erkennen, dass Kant «mit seinem alldurchdringenden Geist auf dem Wege der Spekulation, auch für die schönen Künste, die er nie trieb, überall die wahren ewigen Gesetze findet» (128).

Reichardt bekennt sich nach dem Erscheinen der «Kritik der Urteilskraft» im Jahre 1790, aus der er verschiedentlich — im KM und in Deutschland — grosse Auszüge abdruckt, ausdrücklich zu Kants Prinzipien. Kant, so schreibt der reife Reichardt rückblickend, danke er das frühe Glück, die Kunst von Anfang an aus ihrem wahren höhern Gesichtspunkte beachtet zu haben und nun das grössere Glück, seine unsterblichen Werke mit Gewinn studiren zu können. — «Seine Critik der Urtheilskraft eröffnet mir eine Bahn, auf der ich, vollend' ich sie glücklich, der Kunst eben so nützlich werden kann, als mir selbst: und ich betrete sie um so muthiger, da mein grosser Lehrer mich durch schmeichelhafte Aufforderung dazu aufmuntert, und da nach seiner edlen Denkart mir kein ander Mittel der Dankbarkeit bleibt, als durch nähere Anwendung seiner ächten Grundsätze und scharfsinnigen Beobachtungen auf Werke der Kunst und des Geschmacks zur Vermehrung des Nutzens seiner aufklärenden Werke, nach meinem Vermögen beyzutragen. Man erwarte indess nicht in den nächsten Messen ein solches Werk von mir. Da ich hiebey die Sache selbst einzig und allein vor Augen habe, so werd' ich mir damit alle Zeit

lassen, die die Wichtigkeit und Vollendung eines solchen Werkes erfordert» (129).

Diese Stelle wurde vollinhaltlich zitiert, weil sie einmal die Beziehung auf Kant als dem Aesthetiker-Vorbild für Reichardt erschöpfend bezeugt, und weil zum andern aus ihr die bestimmte Absicht Reichardts spricht, seinerseits die Aesthetik der Musik, die bei Kant zu kurz gekommen war, zu schreiben.

Eine solche hatte das «kunstgelehrte 18. Jahrhundert», wie es Reichardt gelegentlich nennt (130), trotz Sulzer und Kant nicht hervorgebracht, und noch im Jahre 1805 muss einer der führenden Musikästhetiker des ausgehenden 18. Jahrhunderts, Michaelis, resignierend feststellen: «Noch ist die allgemeine Aesthetik weniger auf die Tonkunst angewandt worden, als es diese verdient und zum Theil auch bedarf» (131).

Während nun aber Michaelis auf die Zusammenfassung seiner «kleinen Beiträge» verzichtet und bewusst nur als Propädeutiker wirkt, gehen Reichardts Absichten nach einer systematischen Musikästhetik. Sein Plan mochte auch durch Schubarts «Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst» vom Jahre 1806 neuen Impuls erhalten haben.

Die in seinen bis 1781 veröffentlichten Schriften niedergelegten ästhetischen Gedanken wären demnach bloss als Prolegomena zu diesem abschliessenden, systematischen Werke aufzufassen. Dass dieses nicht die Sache weniger Tage sein konnte, sah selbst ein Schnellarbeiter wie Reichardt ein, der darum — das erste und einzige Mal in seinem Leben! — schrieb: «So werd' ich mir damit alle Zeit lassen.» Und er hat sich damit Zeit gelassen, und zunächst noch mehr Prolegomena beigebracht, bis es schliesslich — wieder einmal beim guten Willen zum System blieb. Es musste so kommen, weil Reichardt eben nicht der ersehnte «Proteus» der Musik war.

Wie trägt er nun die einzelnen «Grundsteine» zu seinem geplanten System zusammen? Welche Methoden befolgt er dabei?

B. DIE METHODE.

Eine erste Antwort gibt der Satz: «Es ist mir nicht möglich, ein musikalisches Stück zu hören, ohne meine Bemerkungen darüber zu machen» (132). Zunächst ist damit nur gesagt, dass bei Reichardt das Musik-Hören immer auch das Musik-Denken auslöst, nicht aber, dass das Musik-Hören alleinige Ursache seines Musik-Denkens sei. Dieses könnte ja auch ein philosophisch-spekulatives sein. Und in der Tat findet sich bei Reichardt

1. Die deduktive Methode der Spekulation.

Wenn er z. B. sagt: «Ursprung... der Kunst ist heilig», oder «alle höhere Kunst entsprang durch Erhebung der menschlichen Seele über dies Erdenleben», oder «alle höhere Kunst war überall im Anfang Sprache der Menschen mit den Göttern, und dann Aushauch...» (133), so hat er diese Erkenntnis nur auf spekulativem Wege gewonnen. Weitere Belege geben z. B. Reichardts Ansichten über die Entstehung der Mehrstimmigkeit und des Volksliedes. Hier setzt er ein Allgemeines, in Form einer Hypothese, und leitet davon das Einzelne ab. Doch bedient sich Reichardt der deduktiven Methode nur, um historische Erscheinungen zu erklären. Seine eigentliche Denkmethode ist

2. Die induktive Methode der Empirie.

Dass er die induktive der deduktiven Methode vorzieht, geht auch aus seiner Kritik an Heinses Künstlerroman «Ardinghello» hervor. Er tadelt dort an Heinse, dass dieser «über einen gegebenen Kunstgegenstand auf die schulmeisterlichste Weise mit der Definition anfange» und «eine förmliche Magistervorlesung halte» (134).

Reichardt ist zu sehr praktischer Denker, als dass bei ihm der primäre Anstoss zu ästhetischem Erkennen aus der Spekulation erfolgen könnte. Er geht vielmehr von der Erfahrung aus, die er am einzelnen Kunstwerk macht.

Welche Rolle die Erfahrung in Reichardts Aesthetik spielt, erhellt u. a. daraus, dass er den historischen Teil seiner Briefe «nur als die Gelegenheit betrachtet, über Erfahrungen und

ihre Gründe zu reden» (135), noch deutlicher daraus, dass er mangelnde Erfahrung als die Ursache für die Unvollkommenheit vieler Regeln bezeichnet. «Hiezu gehören nun aber häufige Erfahrungen. Man muss viele Musiken hören und dabey fleissig beobachten, was die beste Wirkung thut, und was ihr hingegen zuwider ist, und untersuchen, worinnen der Grund von allen dem liege» (136).

Die Erfahrung in der sinnlichen Wahrnehmung (beim Musik-Hören) vermittelt ihm die Begriffe, die sich zu Urtheilen zusammenfügen, aus denen dann Schlüsse — Reichardt sagt auch «Regeln» oder «Kunstprinzipien» — gezogen werden. Soweit befolgt er genau die induktive Methode der Empirie, den Weg von Einzelnen zum Allgemeinen. Wohlverstanden ist diese Methode an einem praktischen Beispiel nirgends schematisch dargestellt; sie lässt sich nur ganz allgemein feststellen. Den letzten Schritt tut Reichardt nicht, nämlich den, seine Urteile synthetisch zusammenzufassen, zum Ganzen eines Systems zu verarbeiten. Höchstens kommt es bei ihm zu vereinzelten Anläufen, so etwa beim Versuch, Definitionen zu geben, und dort, wo er zur Gewinnung einer sichern Erkenntnis das synthetische Schema der Trichotomie (Thesis — Antithesis — Synthesis) gebraucht. Es findet sich nur ein Beispiel dafür, nämlich im Aufsatz «Etwas über Musik» (137).

Das einzelne Werk wird ihm Beispiel. Reichardts sämtliche Schriften sind eigentliche Beispiel-Sammlungen. Es sei nur an seine Hauptschrift, das KM, erinnert. Ueberall da, wo Reichardt vom Beispiel ausgehen kann, sind seine ästhetischen Ansichten meist «klar, bestimmt». Wo er aber ins Spekulieren gerät, sind sie nicht selten formal «schwätzerisch» und inhaltlich unrichtig.

Aus der Erfahrung also sucht Reichardt Kunstprinzipien abzuleiten. Wenn nun aber meine an ein und derselben Gattung gewonnenen Erfahrungen verschiedener Art sind oder von denen eines Andern abweichen, müssen da nicht auch die von ihnen abgeleiteten Prinzipien variieren?

Reichardt gibt die Antwort darauf in der Kritik der Schrift Krauses «Von der musikalischen Poesie»: «...Ich sehe auch sehr wohl ein, wie fehlerhaft es ist, dass Krause alles nur nach der Musik bestimmt hat, die seit etlichen 20 Jahren unter uns herrscht und nicht daran gedacht, wie sie eigent-

lich seyn sollte.» Was Krause biete, seien «seine eigenen Erfahrungen, aus denen er Schlüsse zieht und Regeln festsetzt, ohne vorher zu untersuchen, ob die Sache an und vor sich selbst gut sey» (138).

Es lässt sich daraus folgender Satz ableiten: Kunstprinzipien dürfen nur aus Erfahrungen gewonnen werden, die an «seyn sollender» d. h. an einem Idealtypus der Musik und nicht an der seienden d. h. zeitbedingten Musik gemacht werden.

Wie aber kann ich Erfahrungen, die a posteriorisch sind, an «seyn sollender» Musik, einem a priorischen, sammeln?

Der 22jährige Reichardt geht mit dem ganzen vorkantischen Jahrhundert über diesen Widerspruch leicht hinweg. Der 45jährige, der sich, wie wir sahen, mit den Resultaten «mannigfacherer und grösserer Erfahrungen» abmüht, dürfte es schwerlich mehr gekonnt haben.

Für uns ist wesentlich daran dies, dass Reichardt mit dem Setzen einer «seyn sollenden» Musik offensichtlich aus dem rationalistisch-empirischen Kunstdenken herausstrebt. Vielleicht hat er doch schon geahnt, was er später in Kants «Kritik der Urteilskraft» bestätigt findet, dass es ein ästetisches a priori, einen ästhetischen «Gemeinsinn» geben müsse, der «exemplarische» Gültigkeit besitzt als «idealische» Norm (139).

Es ist dies die einzige Stelle in Reichardts Schriften, die uns einen so tiefen Einblick in seine Denkweise tun lässt, und es bleibt nur zu bedauern, dass er als gereifter, durch Kants Schule gegangener Kunstdenker hier nicht weitergebaut hat.

Der Praktiker war eben stärker in ihm als der Theoretiker. Ja, die Vermutung liegt nahe, dass Reichardt unter der Musik, «wie sie eigentlich seyn sollte», nicht einen Idealzustand der Musik im Sinne Platons oder Kants meint, sondern echt rationalistisch bloss eine nach den Regeln der Kunst komponierte und mit den besten Mitteln ausgeführte Musik. Sein Kunstdenken ist nun einmal einseitig nach der Praxis hin orientiert. «Denn so wie bei philosophischen Systemen oder Hypothesen, sehr Vieles wegfällt oder auch eine andere Gestalt bekömmt, so bald es ausgeführt werden soll; so auch mit den Regeln und Vorschriften einer Kunst» (140), heisst's bei ihm.

Hier ist das Problem «Theorie und Praxis» aufgerollt, das uns im Folgenden beschäftigen soll.

THEORIE UND PRAXIS.

Der enge Zusammenschluss zwischen theoretischem und praktischem Schaffen bei Reichardt erhellt schon aus der Entstehungsgeschichte verschiedener ästhetischer Schriften. Sie sind mit ganz wenigen Ausnahmen (die Biographien) nur in Beziehung auf das zeitgenössische und eigene Schaffen zu verstehen. Gleich die erste Schrift, die «Briefe eines aufmerksamen Reisenden», verdankt ihre Entstehung nicht zuletzt einem praktischen Interessse. Reichardt motiviert sie u. a. damit: «Es fehlt uns in der Musik so sehr an Schriftstellern, die die Wirkung und die Ausführung musikalischer Stücke zu dem Gegenstande ihrer Untersuchungen machen; und gleichwohl sind diese doch dem Componisten, und ganz besonders dem Theatercomponisten höchst nöthig zu wissen» (141). — Die zweite Schrift, «Ueber die deutsche comische Oper», ist in der Hauptsache eine eingehende Analyse des Hillerschen Singspiels «Die Jagd» und ist verfasst worden, um allen Operetten-Komponisten «hierinnen einigermassen behülflich zu sein» (142). — In dem «kleinen deklamatorischen Aufsatz», dem «Schreiben über die berlinische Musik», legt Reichardt Zeugnis ab von der Wirkung «der ersten grossausgeübten Musik», die er hörte (143). — Die Ripienisten-Fachschrift vollends ist ganz aus der Praxis für die Praxis geschrieben. — Halb Verteidigungs-, halb Propagandaschrift pro domo ist das Werkchen «J. F. Reichardt ... seine französischen Opern «Tamerlan» und «Panthée» betreffend» — Der Tiefstand der Kirchenmusik regt die verschiedenen Aufsätze über dieses Thema im KM und im «Lyceum» an. — Dasselbe gilt für die Abhandlungen über andere Gattungen, wie z. B. über die ernste und die heitere Oper, das Lied, das Volkslied, die Instrumentalmusik usw. Kurz, fast das ganze literarische Schaffen Reichards ist von den Bedürfnissen und Nöten der musikalischen Praxis diktiert.

Während in all diesen Fällen die Praxis den Theoretiker befruchtet, vertauschen sich die Rollen in den «Vorreden», «Vorberichten», «Nachrichten» und «Guten Räthen» zu

seinen Liedsammlungen und Opern. Wenn Reichardt z. B. seiner Oper «Brenno» eine prinzipielle Abhandlung über das Wesen der heroischen Oper vorausschickt, so will hier die theoretische Einleitung doch mehr als nur Geleitwort oder Anweisung für den praktischen Gebrauch sein, nämlich: künstlerisches Programm. Reichardt sagt ausdrücklich, er tue es, «um bei dieser Veranlassung .... zugleich auf den Gesichtspunkt zu führen», aus welchem er «sein Kunstwerk beurtheilt zu sehen wünsche» (144). Hier kommt der Theorie plötzlich eine präponderierende Stellung zu; hier bildet sie gleichsam den Schlüssel zum Kunstwerk selbst. Das Kunstdenken wird hier konstitutives Element des Schaffensaktes.

Dass dies bei Reichardt nicht zum Vorteil des Künstlers ausschlägt, ist je und je mit dem Hinweis auf das allzu Bewusste, allzu Reflektierte seiner musikalischen Produktion tadelnd festgestellt worden (145). Nicht zum Vorteil selbst seiner originellsten Schaffensdomäne, des Liedes. Das Uebergewicht der Reflexion über die Erfindung kann beim Lied sogar so stark werden, dass seine Form von Reichardt bewusst nach einer an es herangetragenen Theorie gemodelt wird, wie etwa nach der These, «der einzelne Ausdruck könne vernachlässigt werden, wenn das Ganze nur trifft und wirkt» (146). Dass diese Lieder in ihrer Mehrzahl dann «von einer Einfachheit» sind, «die hart an Aermlichkeit grenzt» (147), ist nur die natürliche Folge.

Rein theoretisch — nämlich damit: «die Einheit des Charakters» dürfe nicht zerstört werden — begründet Reichardt auch seine Abneigung gegen gewisse modulatorische Fortschreitungen in der Lied-Begleitung (148).

Ein «Kunstprinzip» liegt auch den «Deutschen Gesängen» vom Jahre 1788 zugrunde, wenn es dort in der Vorrede heisst: «Bei der Wahl der Gedichte beachte ich vor allen Andern die Wahrheit der Empfindung und des Eindrucks. Bei meiner musikalischen Bearbeitung geht mir Treue und Wärme über alles.» Diesem Prinzip der «Treue» (sc. gegenüber dem Text) werden «Kunstschöne und Kunstreichtum» geopfert. — Das Gleiche gilt für die «Vermischten Musicalien» vom Jahre 1773, deren Vorrede ausdrücklich sagt: «Allein die Betrachtung, dass die Music.... hauptsächlich das Vergnügen der Menschen zum Endzweck haben soll, diese hat mich bewogen, mich so viel nach dem Geschmack meiner Landsleute zu bequemen, als es mir nur, ohne

wider die Regeln des guten Geschmacks zu handeln, erlaubt zu sein schien» usw. Reichardt geht in diesem Falle allerdings nicht von einer Lied-Theorie aus, wohl aber von der rationalistischen Auffassung von der Musik als Freudenspenderin.

Vollends wird sein Lied-Schaffen von der Theorie bestimmt, wenn er den Satz von der Unvereinbarkeit des durchkomponierten Liedes mit dem Begriff «Lied» verficht (149), einen Satz, dem er übrigens im eignen Liedschaffen auch bei den Balladen (150) und Romanzen mit einer Hartnäckigkeit verteidigt, die sich nur dadurch erklären lässt, dass man den Künstler Reichardt aus dem Aesthetiker versteht.

Die Gattung der Romanze ist dafür ein besonders lehrreiches Beispiel. Die Reichardtsche Theorie derselben besagt u. a., «dass der eigentliche Romanzencharakter durch die besondere Bearbeitung jeder einzelnen Strophe verlohren gehe.» Also erfordert sie strophische Komposition. Dass diese These in der Praxis nicht realisiert werden kann, ohne dass dem Gedicht Gewalt angetan wird, sieht Reichardt selbst ein, indem er den Nachsatz beifügt: «Es ist nicht zu leugnen, dass in durchaus besonderen Melodieen mancher einzelne Vers richtiger deklamirt worden, mancher Einschnitt, manche Interpunktion genauer beobachtet worden wäre.» Trotzdem beharrt er auf der Strophenform, wieder einer Lieblingstheorie zuliebe: «Das Ganze hat indess doch durch die Romanzenmässigere Wiederholung einer Melodie unstreitig gewonnen, und das Ganze ist es doch, was bei grössern Stücken vor allem beachtet werden muss» (151).

Wenn Pauli (152) daher behauptet, Reichardt habe im Lied nicht als Theoretiker begonnen, so trifft dies, streng genommen, nicht einmal für die allerersten Lieder zu, — die übrigens nur als Versuche gewertet werden dürfen (153), — geschweige denn für das gereifte Liedschaffen.

Der eventuelle Einwand, es hätten auch die Komponisten der Berliner Liederschule und selbst Gluck der Theorie ein Mitspracherecht bei der Komposition eingeräumt, ist bis zu einem gewissen Grad berechtigt. Doch sind die theoretischen Forderungen, die z. B. ein Schulz an ein «Lied» stellt, weniger detailliert und viel weitherziger formuliert als bei Reichardt.

Dass Reichardt seinen sämtlichen Liedersammlungen Vorreden vorausschickt, spricht an sich schon für eine starke Wechselwirkung von denkendem und produzierendem Künstler. Wenn man zudem bedenkt, dass der für das 18. Jahrhundert typische Usus der Vorreden zu musikalischen Werken (vgl. die Vorreden von Dom. Scarlatti, G. Muffat, Ph. E. Bach, Gluck, Schulz, u. a.) geistesgeschichtlich u. a. aus der kritischen Tendenz der Aufklärung heraus zu verstehen ist, und dass die Theorie im damaligen Musikschaffen noch eine Herrscherstellung einnimmt, so wird man die gewichtige Rolle, die der Kunstverstand im Reichardtschen Schaffensprozess spielt, nicht bestreiten können. Die Gattung «Lied» wurde darum zur Beweisführung herangezogen, weil das Lied als subjektivste Kunstform am ehesten «interesseloses», spontan geschaffenes Kunstwerk zu sein vermag. Der Nachweis, dass auch in andern Gattungen des Reichardtschen Werkes häufig das Kunstdenken den Schaffensakt primär bestimmt, ist unschwer zu erbringen (154), fällt jedoch aus dem Rahmen dieser Untersuchung. Die Werk-Aesthetik dürfte zum selben Resultat gelangen wie die Wort-Aesthetik, dass nämlich die gesamte musikalische Produktion Reichardts nicht von seinen theoretischen Erkenntnissen zu trennen ist.

Sobald jedoch die Frage nach der Wirkung der Musik von Reichardt aufgeworfen wird, tritt die Theorie vor der Praxis zurück. «Die Darstellung des Komponisten wird erst durch die Ausführung vieler Sänger und Instrumentalisten wirksam» (155), ist ein Fundamentalsatz des praktischen Aesthetikers Reichardt. «Es fehlt uns», so schreibt der 22jährige, «in der Musik so sehr an Schriftstellern, die die Wirkung und die Ausführung musikalischer Stücke zu dem Gegenstande ihrer Untersuchungen machen; und gleichwohl sind diese doch dem Componisten, und ganz besonders dem Theatercomponisten höchst nöthig zu wissen.» Man mache oft die Erfahrung, dass ein Stück, «welches den völligen Beyfall in den Augen des strengen Theoretikers hat, oft für das Ohr sehr unangenehm seyn kann... Sollte aber nicht billig in musikalischen Werken das Auge alles nur beziehungsweise aufs Ohr betrachten? Hiezu gehören nun aber häufige Erfahrungen. Man muss viele Musiken hören, und dabey fleissig beobachten, was die beste Wirkung thut, und was

ihr hingegen zuwider ist, und untersuchen, worinnen der Grund von allen dem liege. Eben so verhält es sich mit der Ausführung der Instrumente» (156).

Reichardt schliesst geradezu von der Diskrepanz zwischen theoretisch «richtiger» Komposition und praktisch unwirksamer Ausführung auf die «Unvollkommenheit vieler unserer Regeln». Der fast pedantische Eifer, mit dem Reichardt den selbstverständlichen Satz verteidigt, Musik sei zum Hören, nicht zum Sehen da, ist als Reaktion eines Vertreters des melodischen Stils gegen eine nach allen Regeln des Kontrapunkts schulgerecht komponierte polyphone Musik (157) zu verstehen, die für gut befunden wurde, wenn sie auf dem Papier korrekt war.

Der gleiche Gedanke ist uns bereits in anderem Zusammenhang begegnet: «Denn so wie bey philosophischen Systemen und Hypothesen, sehr vieles wegfällt oder auch eine andere Gestalt bekömmt, so bald es ausgeführt werden soll; so auch mit den Regeln und Vorschriften einer Kunst, und dieses besonders in Ansehung der Wirkung» (158). Der Komponist soll also beim Komponieren stets die Wirkung seiner Musik aufs Ohr bedenken. — An andrer Stelle heisst es: «Man weiss, wie unendlich in der Musik Hören vom Lesen verschieden ist: wie sehr (das) Studium des Effekts vom Studium der Harmonie verschieden ist» (159). Und noch bündiger in folgendem Ausspruch: «Ich werde ohnedies täglich misstrauischer gegen alles Sehen und Lesen der Partituren, und immer gewisser: dass Studium des Effektes nur durchs Hören statt findet» (160).

Die tönende Partitur erst ist nach Reichardt für die Wirkung einer Musik beweiskräftig. Bezüglich der Wirkung einer Musik weicht die Praxis gewöhnlich von der Theorie ab: Das ist der Angelpunkt der ganzen Reichardtschen Aesthetik, die letzten Endes nur von einem Bedürfnis der Praxis diktiert ist und darum auch ihren Schwerpunkt von der Behandlung theoretischer Fragen auf die den praktischen Musiker vorab interessierenden Probleme verlegt. Der «musikalischen Ausführung» widmet Reichardt deshalb einen besondern Aufsatz.

Ihre Regeln vermittelt ihm nun nicht ausschliesslich die zeitgenössische, «moderne» Musik; vielmehr bezieht Reichardt

auch die «alte» Musik ein. Das Feld seiner Erfahrungen weitet sich in historischer Schau. Der Aesthetiker Reichardt wird als Empiriker zum Historiker.

3. Die historische Methode.

Als solcher passt er nun eigentlich nicht in «die unhistorische Aufklärung, die das Interesse der Gegenwart, des Tages pflegt» (161). Sein historisches Denken zeigt allerdings zwei gegensätzliche Richtungen: eine rationale und eine irrationale, romantische.

Die rationale Linie zeichnet sich in einem Ausspruch des 22jährigen klar ab: «Ueberhaupt aber betrachte ich den historischen Theil meiner Briefe nur als Gelegenheit, über Erfahrungen und ihre Gründe zu reden» (162). Hier trägt die «alte» Musik — als Objekt wissenschaftlicher Forschung — ihren Zweck nicht in sich selbst, sondern sie ist Mittel, «Gelegenheit», mit andern Worten: Beispiel. — Eine rationalistische Geschichtsauffassung zeigt sich bei Reichardt auch darin, dass er die Musik seiner Zeit oder doch die seines Jahrhunderts einseitig bevorzugt. Reichardt ist auch als Historiker ganz Gegenwartsmensch, indem er die Beziehung, die Brücke unterstreicht, die von der Gegenwart zur Vergangenheit hinüberführt. Und der Anstoss zum historischen Denken kommt dann aus der Kritik am Gegenwärtigen, also aus einem Negativum. Auch die intensive Pflege der Biographie «alter» Musiker passt ins Bild der subjektiv interessierten rationalistischen Geschichtsbetrachtung.

Daneben, eigentlich parallel, geht aber eine irrationale, romantische Linie, wenn sie auch noch ganz aufklärerisch im Tenor ist. Der junge Hermenfried-Reichardt besucht «die Bibliotheken um alte musikalische Schätze und zur Aufklärung der Geschichte der Musik dienende Werke kennen zu lernen» (163). Hier ist dor : ein rein objektiv-wissenschaftliches Verhältnis zur Historie gewonnen, ohne Zwecksetzung für die «moderne» Musik.

Das historische Interesse war bei Reichardt zweifellos stets vorhanden; der historische Sinn mochte erst mit zunehmender Reife unter dem Einfluss Herders und der Roman-

tiker erwacht sein. Unter diesen war es vor allem Aug. Wilh. Schlegel mit seinen «Briefen über Poesie, Silbenmass und Sprache» (veröffentlicht in Schillers «Horen») und den Vorlesungen «Ueber die dramatische Kunst und Literatur», Beides Werke, die Reichardt ausführlich rezensiert (164). Reichardt meint dort, Schlegels Ansichten über die Poesie liessen sich auf alle Künste anwenden. Er glossiert Schlegels Methode der historischen Behandlung der Kunst-Theorie mit den Worten: «Diese Form ist allen andern vorzuziehen» und druckt im übrigen Schlegels dahinzielende Ausführungen vollinhaltlich ab, deren Quintessenz folgende ist: «Indem man erklärt, wie die Kunst wurde, zeigt man zugleich auf das einleuchtendste, was sie seyn soll.» Hier hat das Interesse am Geschichtlichen die rationalistische Zwecksetzung völlig abgestreift. — Von den Vorlesungen sagt Reichardt, sie hätten «durch ein erfreuliches Begegnen» mit seiner eigenen Ansicht «ihn so oft bestärkt und gefördert und neue befestigende Grundsteine» zu seinem «System von der Entstehung und Natur der neuen Musik gegeben». Der neuen Musik, wohlverstanden. Sie ist — und darin bleibt sich Reichardts Methode stets gleich — Ausgangs- und Endpunkt seines historischen Denkens.

Reichardt will auch seine Musikzeitschriften unter einem rein historischen Gesichtspunkt als «Grundstein» für eine zusammenfassende Geschichte der Musik des 18. Jahrhunderts betrachtet wissen. Zu diesem Zweck baut er den musikgeschichtlichen Teil derselben, besonders den des KM, zu einem Sprechsaal der Stimmen der Völker aus unter dem Titel «Merkwürdige Stücke grosser Meister verschiedener Zeiten und Völker».

Daneben wirkt sich sein eigenes, für einen ausübenden Künstler ungewöhnlich umfassendes musikgeschichtliches Wissen in Rezensionen von musikhistorischen Schriften aus, die genau so gut Philodem's Schrift «Von der Musik» (165) wie türkische Musik (166) oder portugiesische Tänze behandeln können, und die er mit derselben Sorgfalt bespricht.

Mehr als nur historisches Interesse — eben historischen Sinn — bezeugt Reichardt als Aesthetiker der Musikformen. Die angewandten Formen sind ihm ein Gewordenes, nicht ein Statisches, wie die rationalistische Aesthetik lehrte. Aus ihrer Geschichte sucht er den Zugang zu ihrem Wesen. Diese gene-

tische Methode befolgt er bei der Behandlung mehr oder weniger aller Formen, am nachdrücklichsten beim Volkslied und bei der Kirchenmusik. So lautet z. B. eine Abhandlung: «Kirchenmusik, ein historischer Aufsatz...» (167).

Vor dem Interesse für die angewandte Form tritt bei Reichardt als Praktiker das ästhetische und darum auch das historische Interesse für die reine Form zurück.

Das grösste Verdienst auf musikhistorischem Gebiet hat sich Reichardt jedoch durch seine Tätigkeit als Sammler erworben. Seine ausgedehnten musikgeschichtlichen Kenntnisse konnte er sich erst erwerben, nachdem er durch Sammeln von Musikwerken vorgearbeitet hatte. Der Hinweis auf den Sammler Reichardt genügt allein schon, diesem den Ehrenplatz in der Musikgeschichte einzuräumen, der ihm heute noch vorenthalten ist. Reichardt wird alles «kennen lernen», «merkwürdige Männer» sogut wie «merkwürdige Kunstwerke». Er sagt einmal von sich: «Mein begieriger Blick fliegt von einem Gegenstand zum andern und will alles, was er bestreicht, verschlingen» (168), und kurz darauf nennt er sich «einen sorgfältigeren Beobachter» als Burney (169), mit dem er Vieles gemein hat. Es ist geradezu erstaunlich, welch riesiges Material Reichardt im Laufe der Jahre zusammengetragen hat. Man kann nicht anders als von einer Sammel-Leidenschaft sprechen, wenn man ihn von seinen verschiedenen Fangzügen nach den «Merkwürdigkeiten der Musik aller Länder» (170) sprechen hört. Was für den jungen Romanhelden Hermenfried, gilt auch für Reichardt selbst: «Er besuchte die Bibliotheken, um alte musikalische Schätze und zur Aufklärung der Geschichte der Musik dienende Werke kennen zu lernen. Vorher suchte er aber immer besondere Bekanntschaft mit dem Bibliothekar, um nicht die edle Zeit mit unnützer Beschauung vieler tausend Bücher hinzuschlendern» (171). Die «Studien für Tonkünstler» wissen von archivalischen Forschungen des eifrigen Sammlers zu melden, der sich von jeder alten Musik, die er findet oder hört, auch sogleich eine Abschrift verschafft. Und dass er hörte, «was Italien, Frankreich und England nur je Bedeutendes und Grosses für eine Kunst hervorgebracht, die er selbst aus reiner Liebe... studirt hat», bezeugt er selbst (172). Wenn man bedenkt, wie schwer es war, italienische Musik anders als in handschriftlicher Vervielfälti-

gung zu erhalten (173), und dass Reichardt beim Kopieren mit Hand anlegen musste, so erkennt man an der Ausdauer, die er dabei an den Tag legt, den unruhigen Reisenden nicht wieder. So heisst es z. B. von Palästrinas Werken, er habe «alle — bis auf drei Messen und zwei Sanctus —... von denen in den Archiven der päbstlichen Capelle zu Rom und des Domes zu Mayland befindlichen Originalen treu kopirt» (174). Und so kommt schliesslich eine Musikalien-Sammlung zustande, wie sie in solcher Reichhaltigkeit im 18. Jahrhundert selbst unter den Musikgelehrten wenige dürften besessen haben. Reichardt kann deshalb auch leicht aus seinem «sehr ansehnlichen und besonders an alten grossen italienischen und deutschen Kirchen- und Operncomponisten fast vollständigen Musikvorrath» (175) Berichtigungen und Zusätze zu Gerbers Historisch-Biographischem Lexicon liefern.

Vom Umfang dieser Sammlung haben wir leider nur noch durch literarische Zeugnisse Kenntnis, am ausführlichsten durch den Katalog, der anlässlich der Versteigerung der Reichardtschen Bibliothek, allerdings arg laienhaft, angelegt worden war (176). Das Verzeichnis führt 201 Nummern auf, die aber z. Tl. Sammlungen — bis zu 28 Hefte stark — von Arien, Liedern, Psalmen, Klavierstücken und Sinfonien umfassen. Nicht eingerechnet sind mehrere 100 Instrumentalkonzerte und die Werke der 29 Komponisten von der Zeit Palestrinas bis zu Schulz, die Reichardt besonders zahlreich besass.

Diese prachtvolle Sammlung bildete bald gewissermassen das Rückgrat der literarischen Produktion Reichardts. Das KM und die «Studien für Tonkünstler und Musikfreunde» sowenig als der «Musikalische Almanach 1796» und die «Berlinische Musikalische Zeitung» 1805/06 lassen sich ohne sie denken. Am intensivsten hat sie das KM befruchtet, das nicht zuletzt der auserlesenen Musikbeilagen wegen unter die hervorragendsten musikhistorischen Denkmäler zu zählen ist. Und nicht zufällig ist Reichardts Name ausser mit dem Lied geradezu mit dem KM aufs engste verknüpft!

Es sei im Folgenden eine nur ganz summarische Uebersicht über Reichardts Musikalien-Sammlung gegeben, wie sie sich aus den verschiedenen Quellen rekonstruieren lässt.

Griechische und mittelalterliche Musik.

Die griechische Musik resp. Musiklehre (soweit sie damals überhaupt bekannt war) ist in der Hauptsache mit Philodemus; die mittelalterliche Musik mit dem gregorianischen Choral vertreten.

Das 16. Jahrhundert.

Das 16. Jahrhundert ist nur mit den italienischen Meistern Gabrieli und Palestrina (dieser allein mit 9 Messen und 7 Motetten), Vittoria, Anerio und Micheli (mit 4 Motetten); mit dem deutschen Choral und Volkslied und mit den englischen Anthems und schottischen Balladen vertreten.

Das 17. Jahrhundert.

Das 17. Jahrhundert ist ganz einseitig reich mit italienischer Musik vertreten.

Ihr gegenüber fällt die deutsche Musik ganz ab. Unter den grossen Meistern der Passion, des Oratoriums, der Orchestersuite und des Liedes begegnet man nur den Namen, nirgends den Werken der Fischer, Fux und Froberger. — Als Gattung wird das Kirchenlied erwähnt.

Die französische Musik hat hingegen in Clerambault und Lully markante Vertreter.

Das 18. Jahrhundert.

Das Charakteristikum der Sammlung ist ihre Reichhaltigkeit an Musik des 18. Jahrhunderts, speziell wiederum der italienischen Musik. Bevorzugt sind die Früh-Neapolitaner, die mit Namen figurieren, die heute kaum mehr bekannt sind. «Früh bezaubert und genährt von den schönen Meisterwerken Italiens» (177), diesem «Lande der Musik», geht ihnen Reichardt auch als Sammler am liebevollsten nach. Seine Lieblingskomponisten sind etwa Porpora, Feo, L. Vinci, L. Leo und Pergolese.

Mit der Verschleuderung seines Nachlasses ist die Musikwissenschaft eines Quellenwerkes ersten Ranges für die italienische Musik verlustig gegangen.

Bezeichnenderweise sind auch die deutschen Komponisten des 18. Jahrhunderts reich vertreten. Von Keiser, Händel

und Bach bis zu den Zeitgenossen Reichardts fehlt kein bedeutender Name (ausgenommen Stamitz). Lieblingskomponisten dieser Epoche sind etwa Händel, Ph. E. Bach, Hasse, Graun, Gluck, Benda, Hiller, Schulz.

Die französische Musik des 18. Jahrhunderts stellt in Rameau, Rousseau und Grétry ihre Hauptvertreter; daneben figurieren noch unbedeutende Operetten- und Vaudeville-Komponisten.

Es fällt auf, dass die klassische englische Opern-, Virginal- und Madrigal-Musik nicht vertreten ist, ebensowenig die Niederländer a capella-Kunst. Reichardt erwähnt sie zwar, aber in kritisch-ablehnendem Sinne. Direkt aus persönlicher Abneigung gegen die polyphonen Künsteleien der Spätniederländer, indirekt aus mangelndem innern Verhältnis zur Polyphonie als solcher übersieht Reichardt die klassischen Vorbilder.

Die spanische Musik ist gar nicht; die polnische und die böhmische Musik sind durch Volkstänze vertreten.

Diese Rekonstruktion ist, wie gesagt, eine summarische und will nur als vorläufig orientierender Querschnitt durch Reichardts musikgeschichtlichen Unterbau aufgefasst und gewertet sein. Ihn im Detail auszubauen und kritisch zu beleuchten, wird Aufgabe einer besondern Untersuchung sein müssen, die sich «Reichardt als Musikhistoriker» zum Ziel setzt.

Es sollte ja mit dem Querschnitt durch die Sammlung und mit der Skizzierung des musikhistorischen Schaffens von Reichardt lediglich gezeigt werden, wie sehr Reichardts Kunstdenken historisch orientiert ist. Dass dies für seine Aesthetik von positivem Wert ist, wird jedem einleuchten, der historisches Wissen und Denken, gegründet auf umfassende Werk-Kenntnis, als Hauptstütze einer Aesthetik betrachtet.

Reichardt ist Historiker weniger als Wissenschaftler denn als Didaktiker, dem die Historie Methode ist. Man erhält bei ihm nur wenige objektiv geschaute Geschichtsbilder, dafür aber ein gutes Bild von der Geschichtsauffassung seiner Zeit.

Dies im Einzelnen zu belegen, müssen wir uns versagen. Ebensowenig kann auf die Beziehungen Reichardts zur historischen Einzelpersönlichkeit eingetreten werden, obwohl gerade ihr — wieder echtestes 18. Jahrhundert! — Reichardts spezielle Liebe und Veranlagung gilt. Es gelingen ihm scharf

profilierte Portraits, wie die von Schulz, Fasch, Wolf, und ungezählte flott hingeworfene Portrait-Skizzen, die alle von einem geradezu instinktsichern Verständnis für die Persönlichkeit und von intuitiver Erfassung ihres Wesens zeugen. So gesellt sich der historische Portraitist dem historischen Sammler würdig bei.

Eine Spezialstudie über den Historiker Reichardt dürfte auch manche sachlichen Unrichtigkeiten im Geschichtsbild Reichardts aufzeigen. Die griechische Musik z. B. mit der These, die Deklamation sei die einzige Musik der Alten gewesen (178) und die mittelalterliche Musik mit seinen Theorien über die Kirchenmusik und die Entstehung des Volksliedes (179) bieten besondere Angriffsflächen. Seine Urteile sind öfters hypothetischer Art, die wissenschaftlicher Nachprüfung nicht standhalten. Es darf aber nicht vergessen werden, dass die musikhistorische Forschung zu Reichardts Zeit noch in den Kinderschuhen steckte, z. B. was die niederländische Musik betrifft. Auch ein Rochlitz, der ein besserer Historiker war und über ein viel reicheres Quellenmaterial verfügen konnte als Reichardt, urteilt über die griechische Musik hypothetisch und hat vom Mittelalter «nur vage Vorstellungen» (180).

Schon stärker ins Gewicht fällt öftere Ueberschätzung von Komponisten wie z. B. von Hasse, Graun, Naumann, Ph. E. Bach, Anselm Weber, Abt Vogler und andrerseits Unterschätzung von Musikern wie J. S. Bach, Stamitz, Mozart, Beethoven und die Verkennung etwa der absoluten Musik oder die der Polyphonie, während wiederum gerade dem Historiker Reichardt manche Ehrenrettungen und manche wertvolle Förderung von Kunstgattungen und Künstlern — es sei dort ans Volkslied und an die Kirchenmusik, hier an Gluck erinnert — nicht vergessen werden dürfen. Die Volksliedforschung ist Reichardt ja ganz besonders zu Dank verpflichtet.

Und dann ist noch seiner vergleichenden musikwissenschaftlichen Studien zu gedenken, die ihn als einen der ersten Vertreter der stilvergleichenden Methode zeigen. Es seien als Musterbeispiele die Vergleichung verschiedener italienischer Rondeaux (181), der Quartette von Haydn, Mozart und Beethoven (182a) und der Aulidischen mit der Tauridischen «Iphigenie» von Gluck (182b) genannt.

Wenn oben gesagt worden war, Reichardts Geschichtsbild sei das eines Didaktikers, so fällt es im Sinne der Aufklärung zusammen mit dem Geschichtsbild eines Kritikers. Philodemus' Schrift «Von der Musik» z. B. wird von Reichardt mit den Worten glossiert: «So wichtig diese kleine Schrift auch für die Literaturgeschichte seyn mag, so wenig Gewinn bringt sie doch der Tonkunst.... Wie ganz unbefriedigend für uns der trockene Ehrenmann seinen Gegenstand behandelt, möge folgende Stelle zeigen...» (183).

Das geistige Bild Reichardts wäre in der Tat nur halb fertig, wollte man den kritischen Einschlag seines Kunstdenkens übersehen. Ja, er zieht sich wie ein roter Faden durch sein ganzes ästhetisches Schaffen hindurch.

4. Die analytisch-kritische Methode.

Die Kritik tritt in reiner Form als Denkmethode und in angewandter Form als Denkobjekt in Erscheinung.

Als Methode ist die Kritik Analyse. Reichardt gewinnt seine ästhetischen Erkenntnisse überwiegend durch das zergliedernde, analytische Verfahren. Er spricht öfters von seinen «Kritiken und Zergliederungen». Es gibt keine grössere ästhetische Schrift Reichardts, die nicht Analysen von Musikstücken enthielte. Sie bilden nicht selten überhaupt erst den Ausgangspunkt für eine ästhetische Abhandlung (184) und, wenigstens in den Jugendschriften, den Hauptinhalt derselben. Für Reichardt ist das «kritische Verfahren das einzig Wahre für die Künste» (185), und er fügt bei: ««Es giebt keine Wissenschaft des Schönen sondern nur Kritik»» sagt Kant».

Als Denkobjekt ist die Kritik bei der Tonkunst Kritik eines Musikstücks, eines musikalischen Phänomens schlechthin; ihr Subjekt ist der Kritiker. Im kritischen Denken ist Reichardt am reinsten und konsequentesten Sohn der Aufklärung. Er ist ein streitbarer Geist, dessen Schriften immer auch eine aggressive Spitze gegen einen offenen oder versteckten Gegner haben, mit dem er polemisiert, auf politischem Gebiet sogut wie auf ästhetischem. Als streitbarer Dialektiker ist uns Reichardt bereits begegnet. In Höchstform ist er aber erst als Kritiker. Reichardts Kritik wirkt gleichzeitig zersetzend und reinigend: zer-

setzend in der Analyse des Kunstwerks, reinigend in der Scheidung von «Kunst» und «Afterkunst», von «Künstler» und «Afterkünstler» und in der rücksichtslosen Aufdeckung von Schäden im gesamten Musikbetrieb. Im Kritiker Reichardt finden sich die verschiedenen Denkfunktionen, die wir skizziert haben, zur Synthese. Reichardt stellt in eigener Person das Bild dar, das er vom Kunstkritiker entwirft: «Dieser muss ein feines, richtiges Gefühl, Scharfsinn, gründliche Kenntnis der Kunst, eigene Erfahrung im Setzen, Lesen und Studiren der Werke der besten Meister, bestimmten Geschmack, Unparteiischkeit, überlegene und angenehme Art der Mittheilung haben» (186). «Klugheit und Unterscheidungsgabe als Begleiterinnen auf seinen Reisen» rühmt schon sein Freund Kreuzfeld an Reichardt (187), und noch im redaktionellen Nekrolog der Leipziger «Allgemeinen Musikalischen Zeitung» wird von den «so grossen Verdiensten Reichardts um einige Haupttheile der Tonkunst, wie um ihre Kritik, und Literatur überhaupt» gesprochen (188), während ein Rezensent des KM schreibt, Reichardt gehöre «unter die wenigen Schriftsteller, welche musikalische kritische Werke schreiben können» (189).

Es verschlägt auch wenig für die Bedeutung Reichardts als Musikkritiker, wenn sich unter seinen Kritiken manche Nieten finden. In der Biographie Schulzens erzählt Reichardt mit gutmütiger Selbstironie, wie Schulz und er über seine, Reichardts, «Kritiken und Zergliederungen der Werke grosser Meister» in seinen ersten Schriften «ihren ächten Kunstspass» gehabt hätten (190); und im KM glossiert er seine «Briefe eines aufmerksamen Reisenden» ironisierend, sie enthielten, «wie alle Schriften junger Kritiker, die aus den ersten frühen Erfahrungen gerne Resultate ziehen, zu denen längere und reifere Erfahrungen gehören, viel einseitige Urtheile» (191).

Also, auch Selbstkritik vermag Reichardt zu üben, Reichardt, von dem Brentano sagt, er sei «vor Eitelkeit oft sehr blind» (192).

Der Untertitel der «Studien für Tonkünstler und Musikfreunde»: «eine historisch-kritische Zeitschrift», lässt sich auf alle Zeitschriften Reichardts übertragen, vorab auf das kritische Standardwork, das KM. In seinen kritischen Auseinandersetzungen mit der Musik seiner Zeit ist Reichardts musikalisches Glaubensbekenntnis zu suchen, und als Kritiker erst, als

Musikkritiker grossen Formates wird er zu einem Reformator des musikalischen Geschmacks des 18. Jahrhunderts und steht er in gleicher Reihe mit den Geschmacksrichtern Heinichen, Mattheson, Marpurg und Scheibe.

RUECKBLICK.

Rückblickend stellen wir fest, dass für Reichardt der erste Anstoss zum Kunstdenken überhaupt von Kant her kommt, und dass Kant es wiederum ist, der ihn zu systematischem Denken anhält.

In seiner Methode aber geht Reichardt nicht von der Kunstphilosophie aus, sondern vom Hören und der praktischen Selbstbetätigung der Musik und abstrahiert vom sinnlich erfassten Kunstwerk dessen Prinzipien. Es ist die Methode des Empirikers, der den Weg von der Praxis zur Theorie geht. Die Musikpraxis seiner Zeit ist der unmittelbare Antrieb zum Kunstdenken, indem Reichardt als theoretisch und historisch geschulter Kritiker an sie herantritt und so, wie sein philosophischer Lehrmeister Kant, aus einem zersetzenden Kritiker zu einem aufbauenden Aesthetiker wird.

Wir haben zu zeigen versucht, dass sowohl die psychologischen als auch intellektuellen Voraussetzungen für systematisches Kunstdenken bei Reichardt nicht gegeben sind, und dass speziell seine analytisch-kritische Methode die Systemfeindlichkeit seines Denkens noch verschärfen hilft, da eben die aufbauende synthetische Kraft als Gegengewicht zu leicht ist. Maupertuis' Ruf « point de stystème! », zum Schlagwort des « unsystematischen » 18. Jahrhunderts geworden (193), hat in Reichardt nur zu lauten Widerhall gefunden. Der Künstler ist in Reichardt stärker als der Kunstdenker, und so muss der Versuch, eine systematische Aesthetik zu schreiben, nicht zuletzt am Künstlertum Reichardts scheitern.

Mit diesem negativen Ergebnis schliessen unsere Prolegomena zu den Reichardtschen. Ob diese selbst aber für den Kunstfreund von heute als positiver Gewinn gewertet werden können, soll der nun folgende systematische Teil der Untersuchung zeigen.

C. DER INHALT.

(Allgemeine Musikästhetik)

1. Ursprung der Musik.

« *Ursprung und Zweck der Kunst ist heilig:* heilig werde sie auch betrieben » (194).

Dieses Wort, das zu Beginn von Reichardts ästhetischem Glaubensbekenntnis im KM steht und jungen Künstlern als Vademecum mit auf den Weg gegeben wird, ist die ästhetische Quintessenz des Mythus von der Entstehung der Musik, der in der Rhapsodie « Die Tonkunst » (195) dichterische Verklärung gefunden. « Du kamst von des Ewigen Munde selbst ». — « Geschenk des Himmels bist du, Tonkunst, uns! » — Der Hymnus wird im Sinne der christlichen Gnadenlehre in einen Gnadenakt Gottes umgedeutet: Gott erbarmte sich der ersten Eltern Schmerz über den erschlagenen Abel und sandte ihnen die Tonkunst. « Der Ewigkeit verschlossenes Gewölbe brach: Tonkunst erschien auf Erden. Des Seraphs Laute in der Hand schwebt über ihnen der Geopferte, das fromme Lamm und sang. Er sang den Armen Trost ins Herz, Balsam in ihre Wunden. » Der Geopferte steigt — eine Verquickung des alttestamentlichen Mythus mit dem christlichen Auferstehungsmythus — « auf dem letzten, innigsten der Töne, der ewig ihnen im Herzen blieb, zum Himmel auf ».

In der Auffassung der Musik als einer von Gott stammenden Kunst berührt sich Reichardt eng mit den Theorien der pietistischen Richtung der aufklärerischen Aesthetik, die in Andreas Werckmeister ihren Hauptvertreter fand (196).

Die These vom göttlichen Ursprung der Musik tritt jedoch nur einmal und dann auch nur in dichterischem Gewande auf. Der Mentalität Reichardts besser entsprechend ist eine zweite Hypothese, in der die Genesis der Musik aus dem Bereich des Göttlichen in die menschliche Seele selbst hineinverlegt, im Sinne echten Aufklärertums also entgöttlicht und dafür vermenschlicht wird. Die Musik verdankt jetzt ihre Entstehung einem Bedürfnis der Seele und nicht mehr einem Gnadenakt Gottes. Das Wort « heilig » wird in « religiös » umgedeutet. Gleichzeitig beschränkt sich die neue Theorie nicht

mehr auf die Musik allein. Diese ist nur mehr eine der «höheren Künste», von denen gesagt wird: «Alle höhere Kunst entsprang durch Erhebung der menschlichen Seele über dies Erdenleben. Alle höhere Kunst war überall im Anfang Sprache der Menschen mit den Göttern, und dann Aushauch, laut Bild des veredelten freyen Menschen» (vom Jahre 1782) (197).

Die Bezugnahme auf die griechische Kunst tritt hier deutlich zutage. Jetzt wird dem Zeitgenossen und Verehrer Winckelmanns die bildende Kunst der Griechen und nicht mehr die Musik zum Prototyp, an dem die Genesis der Kunst abzulesen ist. Ganz natürlich wandelt sich auch die Beziehung der menschlichen Seele zu Gott, die früher die Wurzel der Kunst war, in eine solche zur polyteistischen Gottheit.

Im «Geist des KM» (1791) fehlt obiger Passus. Kritischer eingestellt, mochte Reichardt wohl seinen bedingten ästhetischen Wert als einer reinen Spekulation eingesehen haben.

Ein ähnlicher Anschauungswandel lässt sich gleichzeitig auch in seinem empirischen Geschichtsbild feststellen. Wenn Reichardt 1782 den Ursprung der Musik noch nach Analogie zur Entstehung der antiken Kunst erklärt hatte, so ist ihm die Musik im Jahre 1809 eine typisch christliche Kunst, «deren Ursprung und Wesen ganz geistig, religiös und romantisch ist. Worin denn auch der Grund liegt, dass die Alten sie nicht haben, ja gar nicht darauf kommen konnten» (198). Nun wird also «die alte Kunst» als «sinnliche», unreligiöse Kunst, lediglich auf Architektur und Plastik beschränkt, und wenn Reichardt jetzt «von dem Göttlichen in der Kunst» spricht (199), so versteht er darunter nur die «neue», christliche Musik, die ihm als «romantische» Kunst zum Prototyp der Musik schlechthin wird, deren Ursprung mit demjenigen der historischen Musik überhaupt zusammenfällt.

Diese Wandlung in seinem historischen und ästhetischen Denken hat sich nachweisbar unter Aug. Wilh. Schlegels Einfluss vollzogen, der ihn neben der «antiken» Kunst die in der Aufklärung als «gothisch» d. h. barbarisch verschrieene mittelalterliche Musik entdecken lässt und gleichzeitig die Wendung vom aufklärerischen zum romantischen Denken über die Entstehung der Musik herbeiführt (200).

Die Frage nach dem Ursprung der Musik fällt für Reichardt stets zusammen mit der Frage nach ihrem Wesen.

2. Wesen der Musik.

Reichardt hat sich nirgends zusammenfassend über diese ästhetische Grundfrage geäussert. Er steht darin unter den Musikästhetikern seiner Zeit einzig da; diese gingen gerade dem Wesensproblem der Musik besonders eifrig nach (201). Die Ausbeute an prinzipiell wichtigen Erkenntnissen über das Wesen der Musik ist bei ihm im Vergleich zu derjenigen, die z. B. über die Wirkung der Musik abfallen, gering. Dem Praktiker liegt eben letztere Frage viel näher am Herzen.

Wenn Reichardt von «Kunst» spricht, so versteht er darunter, falls er nicht ausdrücklich eine besondere Gattung nennt, stets die Musik. Unter dem «Wesen» der Musik versteht er die Gesamtheit ästhetischer Probleme, die das musikalische Phänomen ausmachen, also nicht nur das Wesen als essentia (Geist, Wesen im engern Sinn). Bei einem überwiegend praktisch orientierten Kunstdenker greifen natürlich alle Funktionen der Musik ineinander, weshalb man bei Reichardt vergeblich nach sauberer theoretischer Trennung der Einzelfragen suchen würde. Die Gefahr liegt deshalb nahe, dass man dem Aesthetiker Reichardt Gewalt antut, indem man den Zusammenhang sprengt und den Stoff schematisch gliedert. Wenn im Interesse der Ordnung des sonst unübersichtlichen Materials ein Schema gewählt wird, so hat dieses elastisch genug zu sein, um jederzeit die Einheit der Sonderabschnitte über Wesen, Gegenstand, Zweck und Wirkung der Musik in der Reichardtschen Aesthetik bewusst sein zu lassen.

Es sei nun versucht, das über das Wesen der Musik Ausgesagte zusammenzutragen und zu ordnen.

Wir knüpfen dabei an Reichardts Ausspruch über den Ursprung der Musik an: «Sie war überall im Anfang Sprache der Menschen mit den Göttern.»

Hier taucht erstmals das Wort auf, das in Reichardts Aesthetik eine so gewaltige Rolle spielt: Musik als Sprache. Bekanntlich ist dieser Vergleich der Aufklärungsästhetik insgemein vertraut; er wird schon von Werckmeister, dann u. a. von Mattheson und Heinichen öfters gebraucht (202). Der als Opernkomponist bekannt gewordene Naumann hält die Tonkunst für «eine Sprache der höhern geheimen Natur» (203); für Quantz ist sie «nichts anders als eine künstliche Sprache» (204) und für Spazier «die charakteristische Sprache,

in welcher Geister durch Werke mit einander sprechen» (205). Hier ist überall — die Beispiele wurden von Aesthetikern gewählt, auf deren Schaffen Reichardt je und je Bezug nimmt — eine Analogie zwischen Musik und Sprache festgestellt, jedoch mit verschiedener Nuancierung von «Sprache» als Funktion (Ausdruck) oder als Gattung. — Im folgenden Beispiel, das der Einleitung zu Forkels «Geschichte der Musik» entnommen ist, hat das Wort Doppelsinn: «Sprache: vollkommene Sprache des Verstandes». (Musik: vollkommene Sprache des Herzens). Das definiendum ist Gattung, das definitum Funktion. Musik und Sprache stehen für Forkel in einem Aanalogie-Verhältnis, das so stark ist, dass sich die Unterschiede mählich verwischen und die Aehnlichkeit nahezu Gleichheit wird. Folgerichtig ergibt sich für Forkel daraus die Quintessenz: «Wer also die Beschaffenheit der einen kennt, kann... leicht zum richtigen und vollkommenen Begriff der andern geführt werden.» Aus dem Wesen der Sprache könne also das Wesen der Musik begriffen werden und ebenso umgekehrt.

Dagegen nimmt nun Reichardt in einer Kritik der Forkelschen These entschieden Stellung (206). Er verwirft den Analogie-Schluss des Rationalisten Forkel mit der Begründung, dass sich «Gesang und Rede von dem Augenblick an, da beide Kunst werden, von einander entfernen, um sich nie wieder zu treffen, und dass Aehnlichkeiten, die beiden bleiben — und ihre Verbindung möglich machen — sich nur auf die Einheit und Allgemeinheit menschlicher Empfindungen beziehen, ohne darum auf gleichem Wege und zu gleichen Zwecken wirken zu wollen.» Es könne nicht einmal das Wesen der Dichtkunst aus dem der Sprache erschlossen werden, und doch sei die Dichtkunst der Sprache näher verwandt als die Tonkunst. Und Reichardt kommt zum Schluss, es sei «unmöglich, durch die Kenntniss der Sprache zu einem richtigen und vollkommnen Begriff von der Tonkunst geleitet zu werden.»

Reichardt lehnt also die Identifizierung von Musik und Sprache ab, während er ein gewisses Analogie-Verhältnis nicht bestreitet; doch beruhe dieses nur auf gemeinsamen psychologischen Voraussetzungen. Ihre Verschiedenheit sei viel ausgesprochener als ihre Analogie.

Dass Verschiedenheiten zwischen Musik und Sprache bestehen, hat Reichardt richtig erkannt und seine Ueberzeugung einer so

grossen Autorität wie Forkel gegenüber geschickt verfochten. Nur blieb er ihm und uns die Beantwortung der Frage schuldig, worin nun eigentlich die Verschiedenheiten bestehen.

Seine nachdrückliche Verteidigung der Musik als autonomer Kunst erlaubt andrerseits einen Rückschluss auf die Bedeutung des Wortes «Sprache» in Reichardts Definition der Musik als einer «Sprache der Menschen mit den Göttern». Es kann nur im Sinne von Funktion, also Sprache als Ausdruck, gefasst werden. Wie wollte er auch anders die Plastik oder die Architektur als «Sprache» in der eigentlichen Wortbedeutung benennen?

Indessen lässt sich auch nicht übersehen, dass das Sprachliche in der Aesthetik Reichardts ganz allgemein eine grosse Rolle spielt. Reichardt studiert die deutsche Sprache an Hand zahlreicher Fachschriften wie derer von Adelung, Campe, Eberhard und Delbrück. Aber auch als Sprach-Kunst gehört ihr sein Interesse.

Bereits früher wurde auf diese rhetorische Linie seines Denkens hingewiesen. Er übernimmt Elemente und Termini aus der Rhetorik und wendet sie auf die Tonkunst an. Am deutlichsten tritt dies in seiner Auffassung von der Melodie als dem «musikalischen Akzent» zutage (207). Zum «grammatikalischen» und «oratorischen Akzent» der Deklamation tritt in der Arie der «musikalische Akzent», d. h. «die Melodie im eigentlichen Verstande».

Wenn Reichardt auch sonst etwa von einer «Grammatik der Musik», von «Kunstgrammatik», «musikalischem Grammatikus» spricht, so verwendet er da nur die zünftigen Termini der Aufklärer. Es steckt aber doch noch eine, über die Aufklärung hinausweisende geistige Beziehung dahinter, die zu Herder führt. Herder hat die Sprache recht eigentlich entdeckt als synthetische Kraft der beiden «Seelenvermögen» Verstand und Einbildungskraft. Die Sprache hat in der Tat vom Rationalen sogut wie vom Emotionalen, der Phantasie, in sich. Da nun jede Kunst die Synthese beider Kräfte anstrebt, so lag es für Herder nahe, die Sprache als tertium comparationis auch für die Musik heranzuziehen.

Wenn so Herder schon eine vermittelnde Stellung zwischen Forkel und Reichardt einnimmt, so beharrt auch dieser nicht immer auf seinem sauber scheidenden Standpunkt. Da findet sich

nämlich in den Wiener Briefen eine Stelle, wo Reichardt nach Anhören der berühmten Deklamatorin Hendel schreibt: «Meine Begriffe von der gänzlichen Verschiedenheit der Natur der Rede und des Gesanges sind dadurch erschüttert, und ich selbst bin auf neue Betrachtungen geleitet worden». Doch fügt er wohlweislich bei: «Indess war auch bei dem neuen Versuche (sc. dem melodramatischen Vortrag, wie ihn heutzutage etwa Wüllner wählt) nicht zu verkennen, dass die absichtliche Bemühung, die Deklamation dem Gesange anzunähern, ohne dass sie doch selbst zu Gesang werde, etwas Eintöniges und Singendes in die Deklamation brachte» (208). Nicht nur ein Ausspruch über die Wirkung der Musik wie dieser: «Wo Worte nichts mehr vermögen, nicht mehr hinanreichen, drücken Töne, Harmonien das Unaussprechliche aus» (209), sondern auch das Fragezeichen, das er selbst sofort hinter seine neue Theorie setzt, stützt unsere Annahme, dass Reichardt das Opfer eines einseitig starken Sinneseindruckes beim Anhören der Deklamatorin geworden ist, dass daher seine alte Theorie von der grundsätzlichen Verschiedenheit von Rede und Gesang auch weiterhin in seiner Aesthetik zu Recht besteht.

Aus Reichardts Kontroverse mit Forkel haben wir demnach folgende ästhetische Prinzipien gewonnen:

1. Die Musik ist eine Sprache im Sinne einer Ausdruckskunst.

2. Es besteht eine Analogie zwischen Rede und Gesang; sie bezieht sich jedoch nicht auf die Form, sondern nur auf allgemeine psychologische Grundlagen.

Damit ist nun einmal die Tonkunst gegen die Redekunst hin abgegrenzt. In welchem Verhältnis steht sie zu den andern Künsten?

Diese Grenzfragen interessieren die ästhetischen Generationen nach 1743, dem Erscheinungsjahr des Buches «Les beaux arts réduits à un même principe» von Batteux, ganz besonders und zwar «als Reaktion auf die allzu sorglose Subsumierung der Künste unter einen Grundsatz» (210), nämlich den der Nachahmung.

Für Reichardt als Lieder- und Operkomponist ist das

Problem Musik-Poesie am brennendsten. Die Musik ist für Reichardt nicht heteronome, sondern autonome Kunst, die eigenen Gesetzen folgt, also nicht ancilla einer andern Kunst oder gar der Theologie sein kann. Sie steht demnach zunächst auf dem Fusse der Gleichberechtigung mit den andern Künsten.

Aber Reichardt geht noch weiter: von der Autonomie der Musik zu ihrer Suprematie über die andern Künste. Die Musik ist ihm nicht nur «die mächtigste aller Künste» (211) ihrer Wirkung nach, sondern auch «die schönste der Zauberkünste», «der Künste edelste und grösste» (212) nach Form und Gehalt.

Den letzten Schritt zur Musik als «heiliger Kunst» (213) tut nicht nur der rhapsodisch gestimmte Lyriker, sondern auch der nüchterne Aesthetiker Reichardt. Die religiösen Wurzeln aller Kunst hat schon seine Theorie vom Ursprung der Kunst blossgelegt. Dass das Wesen der Musik im tiefsten Grunde religiös sei, ist eine Ueberzeugung, die Reichardt immer vertritt. Wie die Musik durch Erhebung der Seele zu den Göttern entsprang so ist ihr Wesen «ganz geistig, religiös». — «Das Göttliche der Kunst», so sagt er ausdrücklich, müsse in Kunstschulen (wie z. B. in der Berliner Singakademie) die Gemüter der Schüler so stark durchdringen, dass sie «einen Begriff von dem hohen Kunstideal» erhielten, «ohne welches die Tonkunst leichter und schneller als jede andre Kunst zu einem bloss angenehmen, frivolen Spielwerck des äussern Sinnes herabsinkt» (214).

Da wird nun die Musik als geistige Kraft formuliert, deren Wesen nur in einem Idealzustand, in der Idee erfasst werden könne. In der erwähnten Rhapsodie «Die Tonkunst» findet diese ideale Auffassung vom Wesen der Musik konzentriertesten Ausdruck: «Du kamst von des Ewigen Munde selbst: Und bist mir Ewigkeit, bist Gottesgefühl in mir, der unendlichen Harmonie Vorahndung». Musik ist ihm der ew'ge Strom, der ihn «ganz mit Tönen andrer Welt umströmt» und ihn sanft hinüberträgt. Musik, als «Geschenk des Himmels», ist ein kleiner Tropfen «aus jenem hellen melodischen Wohllustmeer von Zahl und Maass und Lieb' und Tanz und Leben, in denen das Weltall schwimmt». Sie ist ihm «des Himmels Tochter, süsse Zauberin», die als ein Engel «unmittelbar auf seinem Herzen spielt» und zu der er knieend fleht: «Du Freundin meines Selbst zu höherm

Selbst, Du Seel' meiner Seele! Sei mir Braut, mir Führerin durchs Leben» (215).

Die Tonkunst ist zum Gottesdienst in unverhüllter Form erhoben. Es ist die Apotheose der Musik, ein Hymnus, geschrieben von einem Lehrling der Griechen, einem Mystiker und einem Romantiker in einer Person.

Man braucht nur die Namen Herder, Goethe und Schiller zu nennen, um die geistigen Wurzeln dieser idealistischen Kunstauffassung Reichardts blosszulegen.

Trotzdem ist sie für einen Musikästhetiker wie Reichardt, in dem noch stark die rationalistische Tradition nachwirkt, bemerkenswert «modern», verglichen etwa mit den Ansichten eines Burney, mit dem Reichardt nicht nur das Todesjahr gemein hat. Burney kann ungefähr gleichzeitig verkünden: «Auf diese Weise lässt sich eine Komposition durch eine Art von chemischem Prozess, eben so zerlegen und auflösen, als irgend ein anderes Natur- und Kunstprodukt», und ganz konsequent definiert er Musik als «die Kunst, durch eine Folge und Verbindung angenehmer Töne zu gefallen» (216). Solch krass mechanistisch-rationales Denken wird man bei Reichardt auch in seinen Jugendschriften vergebens suchen. Wenn er einmal «von einer so feinen ätherischen Kunst, als die Musik ist», spricht (217), so will er damit gerade ihren Charakter als entstofflichter Kunst unterstreichen.

Die Musik ist ihm Geist — das ist das positivste Ergebnis seiner im Ganzen ja recht vagen, verallgemeinernden Ausführungen — und kein mechanistischer Vorgang.

Nun ist es bezeichnend für Reichardt, dass er das Wesen und Weben dieses Geistes nicht weiter ergründet, sondern sich mehr oder weniger mit Spekulationen und Lyrismen darüber begnügt. Und doch hatte er einen Fingerzeig erhalten, welche Richtung die Reflexion einzuschlagen hatte, um dem musikalischen Phänomen näher zu kommen. Reichardt stösst nämlich auf einen Satz in Herders «Kalligone», den er, als seinen eigenen Gedanken kongenial, zitiert: «Von der Musik muss jede Kunst, die am Sichtbaren haftet, an innerer Wirksamkeit übertroffen werden, wie der Körper vom Geist; denn sie ist Geist, verwandt mit der grossen Natur innerster Kraft, der Bewegung». In diesen wenigen Worten, so fügt Reichardt

bei, liege der Keim zu den fruchtbarsten Betrachtungen über das innere Wesen der Tonkunst.

Leider hat Reichardt diesen Herderschen Gedanken weder für die allgemeine noch angewandte Aesthetik irgendwie fruchtbar gemacht, so etwa in seiner Lehre vom musikalischen Rhythmus. Im Gegenteil: Auf rhythmischem Gebiet hat er selber so gut wie nichts Eigenes gedacht, vielmehr nur Pestalozzis vitalistische Auffassung vom Rhythmus als Anschauungsform des Lebensprozesses, wie sie ihm durch Naegelis Musiklehre bekannt wurde, übernommen (218).

Reichardt kann ja dem innern Wesen der Tonkunst durch Reflexion gar nicht beikommen, da dieses nach ihm nur als «hohes Kunstideal» dem Verstande nahe gebracht und nur «bei der möglichst vollkommensten Kunstausbildung sicher erreicht und ausgeübt» werden kann. Es bleibt ein Unbegreifliches, bleibt «Ahndung». Reichardt definiert dieses «Höchste» inhaltlich als «Unendliches, Unerforschliches», formell als «Einfachstes» (219). Seine Ansichten über den Künstler decken sich mit diesem Bekenntnis eines «Nescio».

Trotzdem beschäftigt ihn die Frage nach dem Wesen der Musik auch nach dem Versagen der spekulativen Methode weiterhin. Da heisst es z. B. im 42. Pariser Brief vom Jahre 1803: «Herr Charles (Physikprofessor an der Sorbonne) stutzte auch über meine alte Idee von der fortwährenden Einwirkung des in der Seele unaufhörlich wirksamen geheimen Calculs, bei'm Anhören der Musik, mit dem man wohl so vieles in der Musik und ihren Wirkungen weit besser erklären kann, als mit dem von aussen hergenommenen physikalischen Gründen; ich konnte ihm indessen für diese Idee, mit der Autorität unseres Leibni(t)z, der irgendwo in einem freundschaftlichen Briefe etwas Aehnliches äussert, einige Achtung abgewinnen» (220).

Reichardt versucht wieder einmal, von der Praxis her ästhetische Erkenntnisse zu gewinnen; und zwar scheint es zunächst, als ob er dies in der Art eines Erzrationalisten tue, auch ohne dass er Leibniz als Kronzeugen aufzurufen brauchte. Oder ist es nicht Rationalismus pur sang, mit dem «calcul», d. h. doch, mit mathematischen Beziehungen

der Töne untereinander, Wesen und Wirkung der Musik erklären zu wollen? Stempelt Reichardt damit die Musik nicht zu einer «unbewussten Rechenübung der Seele», wie es Leibniz tut (221), auf den er sich noch ausdrücklich beruft?

Schering ist diesen Beziehungen zwischen Musik und Mathematik in der Aufklärungsästhetik besonders nachgegangen und verweist auf die mathematisch-spekulativen Schriften von Andreas Werckmeister, der «im Anschluss an Leibniz'sche Ideen eine prästabilierte Harmonie nachzuweisen versucht durch Aufdeckung gewisser, der Musik wie dem Weltall und somit auch dem Menschen gemeinsamer mathematischer Verhältnisse»; sodann auf Lorenz Mizler, der die Leibniz'sche These von der «Musik als unbewusster Rechenübung der Seele» verficht.

Die Uebereinstimmung zwischen Reichardts «geheimem Calcul der Seele» und Leibnizens «unbewusster Rechenübung der Seele» ist in der Tat frappant. Und wenn man einwenden wollte, Reichardt betone mehr die Kontinuierlichkeit der Wirkung des Calcul, so kann dieser Einwand durch den Hinweis auf ein Grundgesetz des Leibniz'schen Denkens widerlegt werden, nämlich durch den Satz von der Kontinuität, der sein ganzes System wie ein roter Faden durchzieht. Auch die von Reichardt unterstrichene Dynamik des Calcul findet sich bei Leibniz, bei dem Denken und Sein schon dynamisch aufgefasst sind: Das Körperliche als negative und das Geistige als positive Kraft der Monade. Ja, Leibniz geht sogar noch über Reichardt hinaus und berührt sich darin schon mit der modernen psychologischen Aesthetik, wenn er vom «Unbewussten» der Rechenübung spricht (222). — Für Reichardt ist der ganze Umsetzungsprozess von Musik-Hören in Musik-Erleben ein weit farbloseres «geheimes» Calcul der Seele, wobei der Prozess im Einzelnen im Dunkel bleibt. Nur soviel lässt er durchblicken, dass der Vorstellungsprozess in der Seele nach strengen Gesetzen der Notwendigkeit abläuft.

In diesem Punkte lässt sich nun allerdings ein Unterschied zwischen der Leibniz'schen und Reichardt'schen Auffassung feststellen. Während nämlich Leibniz ein direktes Analogie-Verhältnis zwischen Musik und Mathematik und als unterscheidendes Kriterium nur den verschiedenen Grad des Bewusstseins der Vorstellungen konstatiert, sagt Reichardt nicht —

und könnte es auch nie sagen — «Musik ist eine unbewusste Mathematik». Der «Calcul» ist bei ihm nicht Funktion der Seele selbst, sondern die eines andern Subjekts der Empfindung, eines «Es» (223). Nicht die Seele «rechnet», sondern «es» rechnet in der Seele, wobei unter dem «Es» «die Welt als eigentlicher Träger musikalischer Bewegung» zu verstehen wäre, während es die Seele erst in zweiter Linie ist.

Reichardts These vom «geheimen Calcul» mag in ihrer Formulierung rationalistisch sein: in ihrem Inhalt ist sie ausgesprochen irrational. Ihr Zweck ist ja schon ein ganz irrationaler: Die Wirkung der Musik und diese selbst sollen viel weniger aus physikalisch-mathematischen Gesetzen, als vielmehr aus psychologischen Gründen erklärt werden.

Diese Forderung setzt eine Beziehung zwischen der Musik und dem Seelenleben voraus. Diese Beziehung ist nach Reichardt eien höchst aktive. Er spricht einmal von der Tonkunst «als mächtigster, unwiderstehlichster Seelenlenkerin» (224). Wir werden über das Wesen dieser Beziehung in Reichardts Ansichten über die Wirkung der Musik nähern Aufschluss erhalten.

Als blosse Tatsache war sie zu Reichardts Zeit schon lange ästhetisches Gemeingut. Das Gefühl, das bei Leibniz noch «verworrenes Denken» ist, hat sich in der Folgezeit emanzipiert und ist selbständig neben die Vorstellung getreten. Und gegen die «Messkunst», d. h. gegen die auf die Kunst übertragene wissenschaftliche Methode des mechanischen Empirismus, alles ziffernmässig festzustellen, hatte schon Mattheson protestiert, als er im «Vollkommenen Kapellmeister» von 1739 schrieb: «Es gibt unzählige innerliche Verhältnisse, die sich von grossen Künstlern mahlen, aber von niemand messen lassen: des Menschen Gemütsbewegungen» (225). Das Interesse der Zeit ging bereits auf die Analyse der durch die Musik ausgelösten Gefühle und Vorstellungen (226).

Wie sich Reichardt die psychischen Vorgänge während des Musikhörens und nach demselben im Einzelnen denkt, darüber lässt er sich nirgends aus. Ob er unter der «fortwährenden Einwirkung des geheimen Calcul der Seele» ihre Kraft, die musikalischen Eindrücke stimmungs- und vorstellungssymbolisch umzudeuten und zu reflektieren,

also ihr assoziatives Vermögen versteht; ob er meint, dass die Töne in der Seele eine «Bewegung» (im Herderschen Sinne) vom Unbewussten zum Bewussten hin auslösen — eine Erkenntnis, die eine moderne Anschauung vorwegnähme, nach der die beim Musikhören ausgelösten Gefühle «dunkle Vorstellungen sind, welche beim Anhören von Musik auftauchen, aber nicht zu fester Klarheit gelangen», indem sie «eben nur auf die Schwelle des Bewusstseins aufsteigen, ohne dieselben zu überschreiten und in die helle Beleuchtung anschaulichen Denkens zu rücken» (227), — oder ob er, was am wahrscheinlichsten ist, an einen psychophysischen Parallelismus, an ein Nebeneinander sinnlicher und gefühlsmässiger Vorgänge glaubt, lässt sich nur als Vermutung aussagen.

Jedenfalls darf man Reichardt aus dem Wort «Calcul» keinen Strick drehen und ihn zum rationalistischen Messkünstler stempeln. Reichardt kritisiert z. B. an Padre Martini, dass er «nur den eigentlichst mathematischen Theil der Musik studirt und wirklich verstanden» habe: dass er daher kein Künstler sei (!) (228).

Auf der andern Seite lässt sich doch auch wieder der rationalistische Einschlag im Reichardtschen Kunstdenker nicht leugnen, was ihm dies Zwitterhafte, Schillernde gibt.

Zusammenfassend stellen wir fest, dass Reichardt auch bei diesem Vorstoss vom Psychischen her nicht über eine reichlich vag formulierte Hypothese über das Wesen der Musik hinausgekommen ist, und dass der neu gewonnene Begriff des «geheimen Calcul der Seele», der, für die Bedeutung der unbewussten Seelenvorgänge beim Musikhören ausgewertet, Reichardt zu neuen Erkenntnissen hätte führen können, nicht weiter entwickelt wird und darum für seine Musik-Aesthetik unfruchtbar bleibt.

An sicheren Ergebnissen haben wir weiter gewonnen:

3. Die Musik ist eine autonome Kunst.
3. Die Musik ist die wirksamste, formell und inhaltlich die «edelste und grösste der Künste».
5. Die Musik ist eine religiöse Kunst.
6. Musik ist Geist.

7. Das Wesen der Musik bleibt ein Unbegreifliches.
8. Es besteht eine Beziehung zwischen der Musik und dem Seelenleben.
9. Wesen und Wirkung der Musik beruhen mehr auf unbewussten («geheimes Calcul») als auf bewussten (mathematisch-physikalischen) Vorgängen.

Die Gedanken Reichardts über das Wesen der Musik bewegten sich bisher in spekulativen Bahnen oder kleideten sich in allgemeine Formulierungen. Sie werden bestimmter formuliert und konkreter im Inhalt, sobald er die Frage: Was ist die Musik? so stellt: Was stellt die Musik dar? Was ist ihr Gegenstand?

3. Gegenstand der Musik.

Reichardts Antwort lautet kurz und bündig: «Der einzige Gegenstand der Musik ist der innere Mensch» (229).

Es ist dies eine Frage, wie sie nur im 18. Jahrhundert, dem Jahrhundert «der Renaissance des Menschen» (Joël), gefunden werden konnte, in welchem der Mensch das Mass aller Dinge und der Ideal-Gegenstand aller Kunst ist. Sie erinnert u. a. an Schillers Formulierung: Der plastische Künstler macht den äusseren Menschen, der Dichter den innern Menschen zu seinem Objekt (230).

Es kann sich nur um den seelisch-geistigen Menschen handeln, was aus Reichardts Definition der Musik als Geist folgt. Damit ist der realistischen Musikauffassung gewisser Früh-Aufklärer der Krieg angesagt, wie z. B. derjenigen eines Telemann, der, wie Reichardt meint, «durch das Abknippen der Töne auf der Violine das Annageln ans Kreuz ausdrücken will» (231), und der aus Frankreich den Grundsatz mitgebracht habe: «Man muss alles singen können, auch den Thorzettel. Er sang alles und sang sich um die Ewigkeit: wird itzt nicht mehr gesungen» (232), oder eines Rameau, der gesagt haben soll: «Man gebe mir die Zeitung, und ich setze sie in Musik» (233). Reichardt selbst nennt als abschreckendes Beispiel eines Realisten neben Telemann noch Mattheson, der «diese läppische Spielereyen noch viel weiter getrieben» und den Regen-

bogen «fürs Auge malte», indem er die Stimmen in Bogenform und die Noten in den Regenbogenfarben niederschrieb. «O über das alte Kind!» Die Musik werde durch solchen Realismus zum «blossen Spielwerk des Witzes» degradiert, das «nur das Ohr des Zuhörers kitzelt» und darum für «unanständig und kindisch» gehalten werden müsse (234).

Der Gegenstand der Musik darf kein «Gegenstand» sein: So könnte man Reichardts Ansicht paradox formulieren. Der jugendliche und der gereifte Reichardt denken darüber genau gleich.

Schon in seiner Jugendschrift «Ueber die musikalische Poesie» schreibt er: Der musikalische Dichter «darf sich der Bilder und Malereyen nicht gänzlich enthalten, nur muss er sehr behutsam damit umgehen ..... Denn Sachen sind nicht für den Musiker, aber wohl die Empfindung, die sie ausdrücken» (235). Und er wirft Krause, dessen gleichbetitelte Schrift er kritisiert, vor, er sei «zu nachsichtig für die Malereyen», er spreche «von dem Rieseln des Bachs, dem Lispeln des Zephirs, dem Gesange der Nachtigall nicht anders als wenn dieses eigentlich der Gegenstand der Musik wäre» (236). Immerhin macht Reichardt diese einseitige Beurteilung Krauses einigermassen wieder gut, indem er beifügt: «..... wiewohl er an andern Orten wieder sagt, dass nicht Witz (Thorzettel, Zeitung) und Einbildungskraft (Tonmalereien), sondern das Herz der Gegenstand der Musik sey» (237).

Der «innere Mensch» ist also nicht der Verstand, sondern «das Herz», oder, wie Reichardt präziser sagt, die Empfindung.

Mit dem Satz: Musik soll Empfindungen ausdrücken, bringt Reichardt wiederum nichts Neues, indem auch diese ästhetische Erkenntnis ins Allgemeinbewusstsein der zeitgenössischen Musikästhetiker übergegangen war. Belege hierfür mögen wiederum von Aesthetikern genommen sein, die Reichardt sonstwie zitiert.

Sulzer schreibt: «Dialogische Reden haben gar nicht statt, weil sie für die Musik sich gar nicht schicken, die weder Begriffe noch Gedanken, sondern bloss Empfindungen schildert» (238). — Noch präziser äussert sich Sulzers musikalischer Mitarbeiter, Joh. Abraham Peter Schulz, dessen ästhetische Gedanken Reichardt besonders vertraut sind, im Artikel «Mah-

lerey» von Sulzers «Theorie der schönen Künste»: «Der eigentliche für die Musik dienende Stoff sei leidenschaftliche Empfindung, und die Musik arbeite weder für den Verstand, noch für die Einbildungskraft, sondern lediglich für das Herz» (239). — J. J. Engel sagt: «Denn da die Musik eigentlich für die Empfindung geschaffen ist: da bey ihr auf diesen Zweck alles hinwirkt....» (240). Forkel: «Die Musik ist nicht für Begriffe und Gedanken, sondern bloss für Empfindungen» (241), und Spazier: «Es muss aber sowohl der Verstand als die Empfindungen — denn für diese ist doch zunächst alle Musik — einen Gefallen finden!» (242). — Auch Schiller sieht das Wesen der Musik in der Darstellung von Empfindungen (243).

In welcher Bedeutung gebraucht nun Reichardt das Wort «Empfindung»? Zu diesem Zweck muss Werden und Bedeutungswandel desselben kurz skizziert werden.

Empfindung.

«Empfindung», ein von Locke eingeführter Terminus, bedeutet zunächst nur Empfinden von Objekten. Die Zeit der Empfindsamkeit, in die Reichardt hineingeschoben wird, ist in der Tat aus dem Zeitalter des Sensualismus hervorgegangen und legt naturgemäss einen besonderen Nachdruck auf Sinnes-Empfindung. Sie geht mehr aufs Objekt, während das ihr folgende, immer subjektiver eingestellte Zeitalter die persönliche Beziehung unterstreicht, deren Schlagwort nicht mehr die sensualistische Empfindung sein kann.

Da kommt der Gefühlsphilosoph Rousseau und postuliert in seinem «Discours sur les sciences et les arts» von 1749 das Gefühl als eine Erkenntnisquelle (244). Sechs Jahre später schreibt Moses Mendelssohn seine «Briefe über die Empfindungen», 1755, in denen er «Lust und Unlust zuerst als «Empfindungen» bezeichnet und dafür ein besonderes Vermögen des «Gefühls» annimmt» (245). Nach ihm sucht der Aesthetiker Sulzer in seiner «Allgemeinen Theorie der schönen Künste», 1771—1774, «die Lehre vom Gefühl und den Empfindungen, die er aus Leibniz' dunkeln Vorstellungen herleitete, weiter auszubilden. Er unterscheidet die ästhetischen von den

sinnlichen, intellektuellen und moralischen Empfindungen» (246). Und schliesslich setzt der Psychologe Tetens in seinen «Philosophischen Versuchen über die menschliche Natur» 1776/77 «die dann durch Kant allgemein üblich gewordene psychologische Dreiteilung der «Seelenvermögen» in Erkenntnis-, Beziehungs- und Gefühlsvermögen» (247).

Durch die drei Letzteren wird das Gefühl als «selbständige Seelenkraft» begründet (248).

Reichardt zitiert alle ausser Tetens öfters (249).

Kant, der Reichardts ästhetisches Denken im Einzelnen stärker als jene Philosophen und Aesthetiker beeinflusste, hatte zu der Zeit, da Reichardt seine Hauptschriften bereits verfasst hatte, das Gefühl noch nicht als a priorische Kraft anerkannt. Dies geschah bekanntlich erst in der «Kritik der Urteilskraft» vom Jahre 1791, deren Hauptfrage sich darum dreht, ob dem Gefühl, das über das Schöne urteilt, Gesetzlichkeit zukomme. Zu diesem Zweck musste aber Kant zuvor eine scharfe Scheidung zwischen «Empfindung» und «Gefühl» durchführen. Er unterscheidet zwischen «objectiver» («die grüne Farbe der Wiese») und «subjectiver» («die Annehmlichkeit derselben») Empfindung. Die objektive deckt sich mit dem sensualistischen Terminus «Empfindung», während die subjektive «Gefühl» genannt wird (250).

Es ist nun für Reichardt bezeichnend, dass er in den Schriften der 70er und 80er Jahre «Empfindung» sowohl in ihrer objektiven als auch subjektiven Bedeutung gebraucht und beide Bedeutungen willkürlich auswechselt, also den Eindruck einer Tonschwingung sowohl aufs Ohr als auch auf die Seele «Empfindung» nennt, während er das Wort in den späteren Schriften (vom KM II weg) meist nur für den Ausdruck seelischer Bewegung reserviert, d. h. also für das kantische «Gefühl». Diese Bedeutung hat das Wort in der Formel «Empfindungen ausdrücken».

«Empfindung» tritt nun bei Reichardt in Anlehnung an die erstgenannten Kunstphilosophen an die Stelle von «Affekt».

Affekt.

Wenn Lessing im 74. Stück der «Hamburgischen Dramaturgie» von 1768 im Anschluss an Moses Mendelssohn Furcht, Schrecken, Zorn, Eifersucht, Rachbegier etc. «unangenehme Empfindungen» nennt, so sind es einfach die alten Marpurg'schen «Affekten» (251).

Dasselbe gilt für Reichardts «unangenehme Empfindungen». Nicht, als ob das Wort «Affekt» in seinem Wortschatz überhaupt nicht vorkäme. Es taucht vielmehr in den Jugendschriften bisweilen auf, dann aber meist in der Singularform als «Affekt des Stücks», «Steigen des Affekts», «affektwidrig», also in der modernen Bedeutung von «Charakter», «Stimmung» eines Stücks.

Von bestimmten Affekten werden von ihm überhaupt nur «der Affekt der Freude und Traurigkeit» genannt, dies wiederum nur in der Erstlingsschrift. Auch die Affektenlehre eines Marpurg leitet die Affekte aus der Wurzel Trauer-Freude ab. Nun sind diese beiden Affekte aber die allgemeinste Form von Gemütsbewegung, die deshalb auch am ehesten Objekt musikalischen Ausdrucks sein können. Reichardt ist weit davon entfernt, wie Marpurg etwa eine Skala der Affekte und ihrer musikalischen Darstellung aufzustellen oder gar das Wesen der Musik in der Darstellung bestimmter Affekte zu sehen.

Wenn er nun doch, wie in der Besprechung der «Charakterstücke», von der «Darstellung bestimmter Leidenschaften» spricht, so tut er dies in ablehnendem Sinne. Gewiss sind noch einige Absenker der alten Affektenlehre in Reichardts Jugendschriften zu finden, so etwa, wenn von einer Bass-Arie in Händels «Judas Makkabäus» die Rede ist, «die Furcht und Schrecken über alle Zuhörer verbreitet» (252); oder wenn — in Anlehnung an Batteux — die Forderung aufgestellt wird, «dass Eckelhafte solle aus den Künsten verbannt sein» (253). Doch braucht man Reichardts Schriften nur mit den drei grossen musikpädagogischen Werken der Quantz, Ph. E. Bach und L. Mozart zu vergleichen, in denen das Wort «Affekt» stereotyp wiederkehrt, um bei Reichardt den grossen Schritt über die Affektenlehre hinaus zu erkennen.

Wie verhalten sich nun bei Reichardt die Leidenschaften zu den Empfindungen?

Leidenschaft.

Reichardt unterscheidet einerseits deutlich zwischen Empfindungen und Leidenschaften. «Die Leidenschaften und Empfindungen der Menschen waren von je her und bleiben in Ewigkeit dieselben», verkündet schon der 22jährige (254). Im folgenden Jahr, 1775, heisst es: «Die Sprache des musikalischen Dichters sei überhaupt die natürliche Sprache der Empfindungen und Leidenschaften... denn sie allein ist die Sprache, die der wahren Musik fähig ist» (255).

An andern Stellen wiederum decken sich die Begriffe «Leidenschaft» und «Affekt». Reichardt unterscheidet dann zwischen «starken Leidenschaften wie z. B. Stolz, Hass, Wuth, Verzweiflung u. s. w.» und «sanften, rührenden wie Klage, Traurigkeit, Zärtlichkeit (!)» (256). In derselben Schrift streift er einmal «die Theorie der widrigen Empfindungen» (257), die später «unangenehme Leidenschaften» genannt werden (258), die alle mit den früheren «Affekten» identisch sind.

Der Sprachgebrauch ist demnach bei Reichardt noch nicht konsequent eindeutig; doch lässt sich auf Grund der am häufigsten vorkommenden Formel «Empfindungen und Leidenschaften» die Behauptung aufstellen, dass Reichardt «Empfindung» und «Leidenschaft» als zwei verschiedene Seelenbewegungen auffasst. Ihre Darstellung fällt nach Reichardt sogut in die Sphäre der Tonkunst wie in die anderer Künste. In der Tonkunst ist die Vokalmusik, speziell die Oper, das Bereich ihrer Darstellung. Ihre Natur und ihren «Gang», d. h. ihren Entwicklungsverlauf zu kennen, sei eine der wichtigsten Aufgaben des Opern-Komponisten und -Librettisten. Ein Libretto sei dann ein musikalisches, «wenn es die Sprache und Handlung der Leidenschaften wiedergiebt» (259).

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die Empfindungen und Leidenschaften, die in der rationalistischen Musikästhetik unter dem Sammelbegriff «Affekte» figurieren, von Reichardt im allgemeinen als gesonderte

Begriffe gefasst werden. Es bedeuten dann «Empfindung» ganz allgemein eine Aeusserung des Gemütslebens in jeder Art und «Leidenschaft» die gesteigerte, affektbetonte Empfindung.

Das Vermögen schliesslich, Empfindungen und Leidenschaften hervorzubringen, ist das Gefühl. Der Satz, die Musik solle Empfindungen ausdrücken, heisst bei Reichardt somit nichts anderes als:

Die Musik ist eine Gefühlskunst. Diese Musikauffassung hat nichts mehr mit rationalistischem Denken gemein.

Gefühl.

Das Gefühl hat für Reichardt das Primat unter den «Seelenvermögen». — «Denn alles», so hörten wir früher, «auch das deutlich Erkannte, muss dem Gefühl des Künstlers unterworfen bleiben», weil er eben «nur das wahr darstellen kann, was er selbst fühlt» (260). Die Musik kommt für Reichardt aus dem Gefühl und muss darum auch wieder zum Gefühl sprechen. In der Tonkunst müsse, sagt Reichardt, «Herz und Gefühl in Anspruch genommen werden», sonst seien auch die reichsten Mittel «zur Ergötzung des äussern Sinnes» vergeblich angewendet (261).

Das Gefühl wird immer bewusster als konstitutives ästhetisches Prinzip herausgearbeitet. Es kann dann sogar — allerdings erst in der zweiten Periode — heissen, beim Künstler müsse Gedanke und Gefühl eins sein (262). Nicht der Verstand rät Gluck «schneidende Transpositionen» zu wählen; sondern allein «sein heftiges Gefühl im Augenblick der Begeisterung» hat ihn «hingerissen» (263).

Das Gefühl urteilt nach Reichardt auch über das Schöne und Nichtschöne. Er behandelt das Wesen des Musikalisch-Schönen nirgends isoliert, sondern stets nur im Zusammenhang mit dem musikalischen Ausdruck. Wir stellen daher diesen Begriff noch zurück und wenden uns zunächst einem andern Begriff zu, der in Reichardts Aesthetik eine wichtige Rolle spielt, nämlich der

Geschmack.

«Geschmack» ist eine Wortschöpfung des so ausgeprägt ästhetisch orientierten 18. Jahrhunderts und wird zu einem seiner Lieblingswörter. Die älteren Aufklärer verlangen vom Künstler nur Geschmack, während ein Herder Geschmack und Genie, ein Kant Geschmack und Schöpferkraft fordern. Auch für Reichardt ist «Geschmack» nur ein, nicht das Kriterium des Künstlers.

Seine Bemerkungen über den musikalischen Geschmack sind aphoristisch und ganz allgemein gehalten, ohne weiteres Eingehen auf das Wesen desselben. Er verweist hiefür auf Kant, aus dessen «Kritik der Urteilskraft» er im KM den Paragraphen «Von der Methodenlehre des Geschmacks» abdruckt (264) und dessen Aussprüche über das Schöne als Inhalt des Geschmacksurteils Reichardt als sanktionierte «Fingerzeige für den denkenden und forschenden deutschen Tonkünstler» ins KM und ins «Musikalische Wochenblatt, 1791» aufnimmt (265). — Ueber Forkel's Abhandlungen «über Genie, Geschmack und Schönheit» urteilt er, sie wären «gewiss ganz anders ausgefallen», wenn Forkel vorher Kants «Kritik der Urteilskraft» hätte benutzen können (266). Kant habe «in jenem vortreflichen Werke über die Critik des Geschmacks und der Kunst ein Licht verbreitet, das, wohl und ganz benutzt, zum grössten Gewinn für Geschmack und Kunst gereichen muss» (267). Rufen wir uns kurz Kants Auffassung des Geschmacks in Erinnerung.

Kant definiert «Geschmack» als «das Vermögen der Beurtheilung des Schönen» (268). Der Geschmack urteilt nach Gefühlen; folglich kann das Schöne nur gefühlsmässig erfasst werden: es ist Sache des subjektiven Geschmacks.

Nun haftet aber der Geschmack noch zu sehr am Sinnlichen, von dem der Begriff «Geschmack» seinen Ausgang genommen hat («schmecken»); er ist ferner zu subjektiv und zu passiv.

Durch Geschmack allein kann also jemand höchstens ein «Liebhaber der Kunst» oder ein Kritiker, niemals ein «Künstler» werden. Dazu braucht's Schöpferkraft.

In Reichardts nachgelassener Bibliothek findet sich ferner Edmund Burke's «Untersuchung über den Ursprung unserer

Ideen von Erhabenen und Schönen» 1756, eine Schrift, die wohl auch auf Reichardts Geschmacks-Theorie nicht ohne Einfluss geblieben sein dürfte, wie sie ja auch auf einige der ästhetischen Lehrmeister Reichardts, nämlich auf Moses Mendelssohn, Lessing und Kant gewirkt hat (269).

In der Forderung des «guten Geschmacks» sieht Reichardt von Anbeginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit an eine seiner Hauptaufgaben als Aesthetiker und Kritiker. Das «Musikalische Wochenblatt 1791» z. B. hat sich «die Beförderung des guten Geschmacks auch in der ausübenden Kunst» mit zum Ziel gesetzt (270), und Reichardts «Berlinische Musikalische Zeitung 1805» will dazu beitragen, «den Geschmack des Publikums fixiren und zu dem wahren Schönen hinleiten zu helfen» (271). Das KM bemüht sich, «durch Gegeneinanderstellung alter und neuer Werke den Kunstgeschmack seiner Nation zu bilden» (272).

Bezeichnenderweise betrachtet Reichardt seine Zeitschriften als geeignetstes Mittel für die Geschmacks-Verbesserung seiner Zeitgenossen. Zeitschriften sind ihm «die Modelectüre» Deutschlands, das davon «vielleicht mehr» habe, «als für den guten Geschmack an ächt belehrender Lektüre zu wünschen seyn möchte» (273).

Geschmacksverbessernde Tendenz zeigen ja die meisten ästhetisch-didaktischen Werke jener Zeit. Schering sagt von der Quantz'schen Flötenschule, sie sei bereits von Zeitgenossen wie Ph. E. Bach und Joh. A. Hiller als allgemeines Lehrbuch des guten Geschmacks in der Musik anerkannt worden (274). — Quantz bespricht besonders eingehend den Unterschied des Geschmacks bei den verschiedenen Nationen (275), eine Stelle, auf die sich wiederum Ph. E. Bach in seiner Klavierschule bezieht (276).

Reichardt rühmt den «guten, bestimmten Geschmack» an seinem Romanhelden Hermenfried (277); den «feinergebildeten Geschmack» in den Werken der grossen französischen Clavecinisten Chambonnières und Couperin (278); «eine gewisse Strenge und Reinheit des Geschmacks» bei den französischen Literatoren» (279); «den richtigen und feinen Geschmack», mit welchem die italienischen Kirchenkomponisten des angehenden 18. Jahrhunderts «jeden Gegenstand bearbeiteten» (280) und

Fasch's Ariette mit 14 Variationen für Cembalo (1782) als eines der Werke, welche «allein im Stande sind den Geschmack der Nazion zu berichtigen und zu veredeln» (281); während er Mangel an sicherem Geschmack den Verfassern der gangbaren musikalischen Lexika (282); «zu grossen Mangel an ächtem gutem Geschmack» der Vokalmusik Johann Sebastian Bachs (283) und «Beschränkung im Geschmack» dem Publikum (284) - das er auch sonst «rohe und geschmacklose Menge» nennt — vorwirft.

Auch den «sogenannten guten Geschmack», der mehr nach konventionellen als nach künstlerischen Prinzipien urteilt, kennt Reichardt (285). Er selber muss sich als Komponist schon zu Lebzeiten das wenig schmeichelhafte Kompliment des «sogenannten guten Geschmacks» gefallen lassen, wenn Brentano über ihn schreibt: «So das rechte Geschmackvolle hat er», oder wenn Brentanos viel sachlicher urteilender Freund Achim von Arnim meint: «Reichardt kennt den Geschmack der Welt» (286).

Ueber das Wesen des guten Geschmacks erfahren wir einmal, dass «dem echten guten Geschmack das zarte feine Gefühl zu Grunde liegen» müsse (287); ferner eine moralisch-eudämonistische Auswirkung desselben: «Nichts sichert den Menschen so unfehlbar gegen jedes unwürdige Gelüst, nichts fördert in ihm so sicher ächte moralische Güte und edlen dauernden Lebensgenuss, als der gute Geschmack in Künsten». — Der Geschmack an Kunstwerken wie Lessings «Nathan», Göthes «Iphigenie» und «Tasso», den «schönsten edelsten Antiken und den Meisterwerken Raphaels, Händels und Leo's» könne darum nicht genug gefördert werden, weil sie den Menschen, «vor jeder wilden Abschweifung seiner Phantasie und vor dem niedrigen Despotism einer übermächtigen Sinnlichkeit mehr sichern, als alle Systeme der Moral» und zum Glücke der Menschheit beitrügen (288).

Der Geschmack wird hier von Reichardt, einer Zeittendenz folgend, direkt in den Dienst der Moral gestellt, ja, er dehnt den Begriff der Schönheit sogar auf das Ethische aus. Einen Einfluss der englischen Moralphilosophen Shaftesbury, Hutcheson, Home und Burke anzunehmen, die entweder direkt oder durch Vermittlung von Lessing, Herder und Schiller auf Reichardt gewirkt hätten, liegt nahe.

Im übrigen beschränkt sich Reichardt lediglich auf die oft wiederholte Forderung, dass «guter», «bestimmter», «ächter» Geschmack für den produzierenden und reproduzierenden Künstler ebenso nötig sei wie für den Kunstgeniesser.

Wenn Reichardt nur Empfindungen, nicht reale Gegenstände als Darstellungswürdiges zuweisen will, so legitimiert er sich zunächst nur als Gegner einer primitiven Nachahmungslehre, die sich in bloss realistischer Tonmalerei erschöpft, noch nicht aber als Gegner jeder Nachahmung.

Nachahmung.

Dass er auch als ausübender Künstler Antirealist ist, bezeugen nicht nur Forkel (290) und Rellstab (291), sondern auch Reichardt selbst, der im Vorbericht zu den «Gesängen fürs schöne Geschlecht» schreibt: «Nicht die Gemählde componirte ich daran (sc. im «Lied eines Kindes», das «voller Gemählde» sei), sondern die geschäftige Einbildungskraft und die daraus entstehende Lebhaftigkeit und Fröhlichkeit des Kindes».

Die von Batteux 1743 wieder belebte antike Nachahmungsästhetik führt alle schönen Künste, also auch die Musik, auf das Prinzip zurück, dass Nachahmung der Natur die Bestimmung der Künste sei. — Einigen allzu eifrigen Adepten Batteux' sind wir bereits begegnet. Sie hat Körner im Sinn, wenn er in seinem Aufsatz «Ueber Charakterdarstellung in der Musik» drastisch schreibt: «Nachäffung alles Hörbaren, vom Rollen des Donners bis zum Krähen des Hahnes galt manchem für das eigentümliche Geschäft des 'Tonkünstlers» (292).

Reichardt kennt das Batteux'sche Prinzip. Schon in seiner Erstlingsschrift beklagt er es, dass die Musik noch keinen Ramler und Batteux habe (293). Das Prinzip selbst zitiert er später in einer Rezension, betitelt «Etwas über und aus Noverre's neues grosses Werk über die Tanzkunst» (294), das — nach Reichardt — «mit dem alten Batteuxschen Grundsatz anhebt: «La poésie, la peinture, et la danse, ne sont, ou ne doivent être qu'une copie fidèle de la belle nature». In diesem Zusammenhang erwähnt er merkwürdigerweise nie Rousseau, der dasselbe Prinzip wie Batteux verfocht.

Der Einwand, Reichardts Kampf gegen Realisten a la Telemann und Mattheson sei damals schon antiquiert gewesen, kann allein schon durch den Hinweis auf den gleichzeitig mit ihm künstlerisch und ästhetisch wirkenden Le Sueur, den Lehrer Berlioz' und Gounods, widerlegt werden, der noch am Ende des Jahrhunderts schreiben konnte: «La musique, par la magie de ses effets, peut peindre tout, en quelque sorte; par exemple les ténèbres d'une nuit muette, l'éclat du jour sérein..., elle peut donner l'idée de toutes les situations....» (295) — Aber auch in Reichardts Schriften stossen wir häufig auf Kritik derartig realistischer Musikauffassung. Sie gibt ihm jeweils Anlass, sich über das Problem der Tonmalerei auszulassen.

Tonmalerei.

Alle bisher aufgeführten Realisten gebrauchen dies Stilmittel in der Hauptsache für die Vokalmusik. Aber auch in der daneben immer mehr aufkommenden Instrumentalmusik feiert die Tonmalerei unter der Flagge des «Charakterstücks», dem direkten Vorläufer der eigentlichen Programm-Musik, schon wahre Orgien. Reichardt gibt ein typisches Beispiel in einem «Instrumental-Tonstück» eines Herrn Kloefler, «welches eine Bataille vorstellen sollte». Für die Zuhörer wurde eine gedruckte «Zergliederung» ausgegeben, die den ganzen Schlachtverlauf in minutiösester Detaillierung der 28 Phasen wiedergibt, eine Zergliederung, die sich wie ein Manöverrapport liest (296). Reichardt enthält sich uneigennützig jeder Kritik derartigen «mahlerischen Klingklangs», wie er sich anderorts ausdrückt (297), da ihm der Fall als abschreckendes Beispiel für sich genugsam spricht, und verweist die Unverbesserlichen nur «auf Engels's schöne Schrift über die musikalische Mahlerey» und auf den Artikel «Gemählde» in Sulzers «Allgemeiner Theorie der schönen Künste». Er hätte auch auf die 1781 erschienene Schrift eines Anonymus «Ueber die Musik und ihre Wirkungen, von J. A. Hiller aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen versehen», verweisen können, in der die Musik als nachahmende Kunst kritisch beleuchtet wird, wobei der Verfasser zu noch positiveren, fortschrittlicheren Resultaten gelangt als Engel (298). Die anonyme Schrift findet sich auch in

Reichardts nachgelassener Bibliothek, dürfte ihm also vertraut gewesen sein. — Im Artikel «Gemählde» in Sulzers «Theorie», dessen Verfasser J. A. P. Schulz, der intimste Freund Reichardts, ist, «wird die Nachahmung äusserer Vorgänge als etwas hingestellt, das dem wahren Geist der Tonkunst entgegensteht. Gemälde in der Musik seien ebensogut wie Wortspiele in der Rede». Schulz verwirft selbst Haendels Kolorismus (299).

Die von Reichardt zitierte Schrift von Joh. Jac. Engel erschien 1780 und war «An den Königl. Kapell-Meister, Herrn Reichardt» gerichtet als fiktivem Auftraggeber Engels, über die musikalische Malerei zu referieren (300). Für Engel läuft die Untersuchung auf folgende vier Fragen hinaus, die gleich zu Anfang formuliert werden: 1. Was heisst Malen? 2. Was für Mittel hat die Musik zum Malen? 3. Was ist sie durch dieses Mittel im Stande zu malen? 4. Was soll sie malen und was soll sie nicht malen? (301).

Von Reichardt selbst finden sich zerstreut genügend Einzelbemerkungen, die uns seine grundsätzliche Stellung zur Tonmalerei vermitteln können.

Reichardt lehnt, wie wir schon an seiner kritisch ablehnenden Einstellung zu den Künsteleien der Telemann, Mattheson und Konsorten gesehen haben, eine naturalistisch-tonmalerische Darstellung irgend eines Gegenstandes als «unanständig» und «kindisch», als «läppische Spielerey» energisch ab als nicht in das Bereich des Musikalischen gehörend. Er anerkennt die Tonmalerei uneingeschränkt überhaupt nur für das komische Genre und dies ausserdem noch bloss in einer Jugendschrift. Es heisst dort: «Ueberhaupt sind diese spielenden Nachahmungen in der Musik, nur der comischen angemessen und — erlaubt». In der ernsten Musik will er tonmalerische Stilmittel nur «behutsam» angewendet wissen. So warnt er in der Besprechung des Hillerschen Singspiels «die Jagd» vor weitläufiger Zergliederung der «musikalischen Schildereyen» im Schlusschor des ersten Aktes. Das sei eine Sache, «die man eines jeden eigenem Witz überlassen muss». Für Reichardt ist ihre Deutung letzten Endes eine Angelegenheit des guten Geschmacks, der einem rate, «sehr behutsam darinnen vorzugehen, weil man bald die Gränzlinie, die hier sehr fein zwischen Würde und Unanständigkeit gezogen ist, überschreiten kan» (302). Auch an Rolles Oratorium «Der

Tod Abels» ist ihm die Schilderung des Abgrunds «sehr anstössig», weil überhaupt «dergleichen Schildereyen dem guten Geschmacke widersprechen». Den Einwand, sie seien «das einzige Mittel, solchen ernsthaften Stücken Mannigfaltigkeit und Lebhaftigkeit zu geben», will Reichardt nicht gelten lassen. Musikalische «Schildereyen» seien bloss «ein Ohrenkitzel», also «ein Nebenumstand» und beeinträchtigten daher «die Würde des Hauptgegenstandes» und die Wirkung aufs Herz (303).

Und schliesslich bringt Reichardt auch ein Hauptargument der Gegner der Programmusik, nämlich die Unmöglichkeit, die von der malenden Musik auszulösenden Vorstellungen mit Sicherheit festzulegen, wenn nicht das Textwort oder ein Programm zu Hilfe kommen. – Er erzählt, wie er beim Anhören eines ihm unbekannten malenden Vokalsatzes «sicher auf einen sanfthinschlängelnden Bach und süsses Beben des über ihn leise hinwehenden Zephirs» geschlossen habe, und wie er sich dann vom Textbuch des «schlau lächelnden Nachbars» habe belehren lassen müssen, dass folgende Worte von der Musik illustriert wurden: «Deine Gnadenströme stärken mein von Angst durchbebtes Herz» (304).

Reichardt weiss andrerseits als Komponist gut genug, dass die Musik ohne tonmalerische Ausdrucksmittel nun einmal nicht auskommt, dass ihr die Tonmalerei «a priori innewohnt». Das Problem kann sich also für ihn nach Ablehnung der realistischen Tonmalerei nur noch um die Frage drehen, ob eine stilisierende Tonmalerei zu Recht bestehe. Er lässt uns darüber nicht im Zweifel, wenn er z. B. von Hillers Tonmalerei sagt: «Es ist so viel feine Illusion des brausenden Sturms, des nahen Donnerwetters, ohne in abgeschmackte Malereyen zu verfallen: Es (sc. das Duett) drückt vielmehr nur die Empfindung des Grausens aus, welches bei solchem Aufruhre der Natur in der menschlichen und besonders in der weiblichen Seele entstehet, und erregt sie» (305).

Die tonmalerische Funktion der Musik soll also nur illusorischen, nicht realen Zwecken dienen. Die Tonmalerei soll nur Ausdrucksmittel für die Empfindungen sein, die eine Naturerscheinung in der Seele auslöst.

Abgesehen davon, dass Reichardt auch die Tonmalerei in den Dienst des Ausdrucks stellt, anerkennt er doch auch ihren positiven ästhetischen Wert als illusions-

schaffendes Moment oder, wie wir jetzt sagen dürfen: als musikalisches Mittel der Stilisierung realistischer Vorgänge.

Den Illusions-Charakter der Tonmalerei unterstreicht Reichardt schon vor dem Erscheinen von Engels Schrift. In dieser finden sich seine Gedanken nur bestätigt. Es finden sich direkte Gedankenparallelen, so, wenn Engel schreibt: «Nehmlich der Tonsetzer malt noch, ... indem er weder einen Theil, noch eine Eigenschaft des Gegenstandes selbst, sondern den Eindruck nachahmt, den dieser Gegenstand auf die Seele zu machen pflegt» (306). Auch die eine der beiden Regeln, die Engel aufstellt, könnte schon bei Reichardt stehen: Dass der Musiker immer lieber Empfindungen, als Gegenstände von Empfindungen malen soll. (Bei beiden das Gewitter-Beispiel!)

Beide Aesthetiker sind sich — Engel mehr als Reichardt — bewusst, dass bei der Nachahmung des blossen Eindrucks, den der Gegenstand auf die Seele macht, «keine Tonmalerei mehr vorliege, sondern ein Ausdrücken von Empfindungen und Bewegungen der Seele» (307). Was Reichardt nur andeutet, spricht Engel aus: «Der Singekomponist soll ausdrücken, nicht malen» (308). Und Engel definiert «Malen» als «Darstellung des Objektiven», «Ausdrücken» als «Darstellung des Subjektiven».

Der Satz Reichardts: Musik soll Empfindungen ausdrücken, bedeutet demnach ein Zurückstellen der Tonmalerei, die bei Reichardt als einem Verfechter der Vokalmusik ohnehin nicht in hohem Ansehen stehen konnte, da sie zu seiner Zeit hauptsächlich in Instrumentalsätzen der Oper und in Symphonien (309), sowie in «Charakterstücken» gepflegt wurde. Einen interessanten Beleg für unsere These liefert seine Kritik der Oper «Olimpiade» von Jomelli (310), an der Reichardt naturalistische Malereien, wie z. B. solche des Pferde-Galopps in der ersten Arie des ersten Akts beanstandet. Hier ist der obstinate Rhythmus tonmalerisches Mittel für den Hufschlag des Rosses. Es ist derselbe Rhythmus, den später Berlioz in der Höllenfahrt Fausts in «Damnation de Faust» verwendet! Reichardt nimmt diese Stelle bei Jomelli förmlich zum Anlass, Jomelli als «geschmacklosen» Komponisten herabzusetzen. Und er kann sich nicht genug tun, «die Geschmacklosigkeit eines solchen musikalischen Gemähldes bei Dichter und Komponisten» an den Pranger

zu stellen, und reitet — in buchstäblichem Sinne — die Arie analysierend zu Tode, wobei er grotesk viel Mühe und Papier verbraucht, um gerade diejenigen Stellen bei Jomelli lächerlich zu machen, die ein tonmalerisches Genie wie Berlioz genau gleich komponiert hat (z. B. im allargando des Anhaltens oder im «Prr!» Fausts — um in der Metapher Reichardts zu reden —) und die auch heute noch ihre Wirkung tun. — Reichardt hätte sich in seinem Urteil wohl nicht so bös verhauen, wenn nicht sein grimmigster Feind im Lager der Aesthetiker, Wilhelm Heinse, ein enthusiastisches Loblied auf diese Arie Jomellis gesungen hätte, die nach Heinse «unter die vortrefflichsten der pittoresken Musik gehört».

Reichardts Ansichten über die Tonmalerei lassen sich dahin zusammenfassen, dass er die niedere Gattung derselben, die bloss schildernde, die auf nackte Naturnachahmung hinausläuft, ablehnt; dass er aber die höhere Gattung, «die im Hörer ein Gefühl auslöst, analog demjenigen, das der reale Vorgang selbst hervorgerufen hätte» — um mit Goldschmidt (311) zu reden —, anerkennt. Er anerkennt und wertet sie aber nicht als selbständige ästhetische Erscheinung, sondern nur als Funktion musikalischen Ausdrucks. Tonmalerische Musik hat für ihn nur Berechtigung als Symbol seelischer Bewegung.

Wenn bei Reichardt das «Malen» auch zugunsten des «Ausdrückens» zurückgestellt wird, so ist das Wort «malen» nichtsdestoweniger sehr beliebt in seinem Wortschatz.

malen — Malerei.

Vergleiche zwischen Malerei und Dichtung waren im Jahrhundert des «ut pictura poesis» Modesache.

Aber auch solche zwischen Malerei und Tonkunst waren beliebt. Der englische Musiker-Aesthetiker Charles Avison z. B. fügt seinem 1752 geschriebenen Traktat «Essay on the musical expression» (deutsch unter dem Titel «Versuch über den musikalischen Ausdruck», Leipzig 1775) einen Abschnitt bei, betitelt «Ueber die Aehnlichkeit der Musik und Mahlerey». Er stellt daselbst die folgenden «vornehmsten Aehnlichkeiten» auf (312):

1. Musik und Malerei «gründen sich beyde auf die Messkunst».
2. Zeichnung, Kolorit, Ausdruck = Melodie, Harmonie, Ausdruck.
3. Helldunkel, = Mischung von Konsonanz und Dissonanz.
4. Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund = Bass, Tenor, Diskant.
5. Hauptfigur = Thema.
7. Visueller Gesichtspunkt = akustisch bester Hörpunkt.
8. Manieren = Manieren.

Avisons Büchlein findet sich in Reichardts Bibliothek; doch kommt eine Beeinflussung von dieser Seite kaum in Frage.

Wie Ottokar Fischer in seiner literar-psychologischen Untersuchung «Ueber Verbindung von Farbe und Klang» nachweist (313), kümmerten sich die Musiker des 18. Jahrhunderts schon früh um die physikalische Verwandtschaft von Ton und Farbe, ein Interesse, das sich z. B. im Farbenklavier des Jesuitenpaters Castel praktisch auswirkt. Von Musikästhetikern der Reichardtschen Epoche ist es besonders Heinse, der «als leidenschaftlicher Farbenenthusiast» gerne zwei Künste miteinander vergleicht und sie durcheinander erklärt, «so z. B. Licht mit Musik, Melodie mit Kolorit in Verbindung bringt». Fischer braucht für Heinse, der die Analogie von Farbe und Klang mit Vorliebe anwende, sogar das Epitheton «farbenhörend». — Er verweist auch noch auf E. T. A. Hoffmann («Im Traume finde ich eine Uebereinkunft der Farben und Töne und Düfte»), ferner auf Tieck («So dass sich Farbe, Duft, Gesang Geschwister nennet») und schliesslich auf Baudelaire («Les parfums, les couleurs et les sons se répondent»).

Das Denken Reichardts, der ja dem romantischen Kreis, speziell Tieck und den Brüdern Schlegel menschlich sehr nahe verbunden war, wurde zweifellos von dem romantischen Gedanken der Verwandtschaft aller Künste als Ideal eines Gesamtkunstwerks mindestens beeindruckt, wenn nicht sogar befruchtet, auch wenn er in seiner ästhetischen und intellektuellen Grundhaltung weniger den «koloristischen» Typus des 19. Jahrhunderts als vielmehr den «zeichnerischen» Typus des 18. Jahrhunderts repräsentiert, der nach dem klassischen Vorbild eines Lessing auf

reinliche Scheidung der Künste hält. Trotzdem ist Reichardts ästhetisches Denken mit aus der Malerei herübergenommenen Anschauungen, Vorstellungen und Begriffen so augenscheinlich durchsetzt, dass wir an dieser «malerischen Linie» nicht achtlos vorübergehen dürfen und ihr darum kurz unser Augenmerk zuwenden.

Reichardts Interesse für die Malerei beschränkt sich ausschliesslich auf das passive Geniessen derselben; wenigstens weiss seine Autobiographie nichts von eigener Produktion zu berichten. Häufige Besuche der Galerien von Rom, Dresden, Paris und Wien haben in den Pariser und Wiener Briefen begeisterten Niederschlag gefunden. — Raffaels Werke bedeuten ihm das höchste Ideal des malerischen Ausdrucks», die «Transfiguration» des «göttlich inspirierten, vollendeten Raphael» «das höchste Meisterwerk der Kunst». — Michelangelo nennt er «das Universalgenie der Kunst». — Die Werke Lionardo's, «des heilig reinen», geniesst er «mit wahrer Andacht» (314). — Bezeichnenderweise, — als er sich nämlich darin dem Zeitgeist verpflichtet zeigt, — bekundet er für die italienische Hochrenaissance eine besondere Vorliebe. — Daneben sind ihm von den grossen Franzosen des 18. resp. 19. Jahrhunderts Gérard, David, Robert, Isabey, Guérin, Poussin und Claude Lorrain; von den Niederländern des 17. Jahrhunderts Rubens, van Dyck und Wouwerman; von den Spaniern des 17. Jahrhunderts Velasquez und Murillo und von den Deutschen des 16. Jahrhunderts Dürer und Holbein erwähnenswert. — Die antike Plastik tritt ihm in der Laokoon-Gruppe, der kapitolinischen und der medicaeischen Venus und in etrurischen Vasen besonders eindrücklich entgegen.

Das Wort «malerisch» wird von Reichardt in zwei Bedeutungen gebraucht; einmal im Sinne von tonmalerisch und dann in der eigentlichen Analogie-Bedeutung. Von den unzähligen Beispielen seien nur die markantesten angeführt, zunächst einmal solche mit tonmalerischer Metapher.

In einer empfindsamen Apotheose der Meister der Berliner Schule besingt Reichardt Ph. E. Bach also: «Du grosse Seele, wie du sie sonsten mahlst, so mahl' auch diese mir jetzt in seinem Psalm» (315). — Von Benda heisst es, er wisse die Eigentüm-

lichkeiten des Textes durch «musikalische Kolorirung» schon zu beheben (316). — In der Aufführung von Händels «Samson» in London hätten sich junge Kerls über die Sänger und «die Gemählde in der Musik» lustig gemacht (317). — An Beethovens Lied «Adelaide» kritisiert Reichardt «die recht gemüthliche Ausmahlung und Darlegung der Bilder» (318); an desselben Komponisten Pastoralsymphonie rühmt er die Sätze «voll lebhafter Mahlereien und glänzender Gedanken und Figuren» (319). — Der Deklamator Patrik Peale gefällt ihm vor allem «im erzählenden Ton, in welchem er sehr fein das zarte Mittel zwischen mahlerischer Darstellung und trockener Erzählung hält» (320). — Von «malerischer Instrumentalbegleitung» ist auch einmal die Rede. — Nicht nur Ossians stilisiertes Naturbild schaut er mit den Augen eines Malers, — Reichardt spricht von Ossians «trüber, farbenloser Natur» (321), — sondern auch die wirkliche Landschaft. Man lese nur die Beschreibung von Wilhelmsthal bei Eisenach im ersten Wiener Brief (322).

In eigentlicher Analogie-Bedeutung verwendet Reichardt das Wort «malen» besonders gern in seinen Jugendschriften. So vergleicht er das berühmte Mannheimer Crescendo und Decrescendo einer «ganzen Schattirung einer hellen oder dunkeln Farbe» (323). Und «wie der Mahler, welcher weiss, dass nur die schöne Natur sein Feld ist, aus dem er uns Gemählde vorstellen soll», soll auch der Musiker alles «Eckelhafte» aus seiner Kunst verbannen (324). — In Hillers Singspiel «Die Jagd» sei die wahre Natur der Leidenschaft so wahr dargestellt, «wie sie Rode nur immer malen kann.» Reichardt findet nur «in den historischen Gemählden jenes grossen Malers» die Parallele (325). — Die Dynamik des Adagio und des Allegro sei eine verschiedene, «eben so wie sich der Mahler eines sehr verschiedenen Grades von Schatten und Licht bey der Vorstellung einer sanften oder traurigen Handlung, und bey einem fröhlichen Gastmahl oder bey einer wilden Schlacht bedienet» (326).

Dieser Vergleich von dynamischer Abstufung mit dem Spiel von Licht und Schatten findet sich u. a. schon bei Quantz (327), Ph. E. Bach (328) und L. Mozart (329), deren pädagogische Werke Reichardts sehr vertraut waren, während Avison, wie wir sahen, das Helldunkel «der klugen Mischung» von Konsonanzen und Dissonanzen vergleicht (330).

Den Theaterkomponisten setzt Reichardt einmal dem «Dekorationsmahler» gleich, «der alles mit grossen, weitläufigen Pinselstrichen mahlen muss, damit es in der Entfernung, wo er den Zuschauer annimmt, erst das sey, was es seyn soll», und er illustriert diesen Vergleich noch mit der Geschichte zweier griechischer Bildhauer, deren Statuen auf Nah- resp. Fernsicht gearbeitet waren und darum verschiedene Wirkung taten (331). — Die Harmonik allein zu beherrschen, wie es Graun tue, und nicht auch die Melodik und die Wirkung des Gesungenen, nütze so wenig, «als es dem Landschaftsmahler nutzt, die Architektur zu verstehen». Auch dieser Vergleich wird noch breit ausgeführt. Ein Vorzug sei es hingegen, wenn Graun die Nebenpersonen vernachlässige; «gleich den Mahlern, welche die Nebenfiguren in Schatten setzen, damit die Hauptfigur destomehr hervorstechen soll» (332). — Noch 1785 ruft Reichardt aus: «O dass ich mahlen könnte, wie Angelica Kaufmann, wie Cipriani und Bartolizzi!», um nämlich den Kampf in Händels Brust zwischen Freiheitsdrang und Pflichtgefühl «zu mahlen» (333).

Charakteristische Beispiele für musikalisch-malerische Analogien bringen auch die Spätschriften bei. So heisst es in einer Rezension der Chöre und Gesänge zur «Athalia» von Racine-Schulz im KM II: «Der ächte Künstler wähle von 1 000 Mitteln die er in Händen hat nur eins und immer gerade das rechte. Ein Männchen, der nur durch die Augen mahlt, pinselt euch alle Farben, alle Blumen des Feldes, alle Vögele des Himmels auf Eine Leinwand... Hängt ihr die Leinwand an ihren Ort und ihr steht an eurer Stelle, seht ihr nichts als ein verworrenes Farbengemisch. Der ächte Künstler... wirft zwei drey grosse Massen hin...» (334). Und auch noch in den letzten Reisebriefen taucht der Malerei-Vergleich öfters auf, besonders markant in der Rezension von Grétry's komischer Oper «Anacréon»: «So etwas trocknes, farbenloses hätt' ich nie von Grétry erwartet... ist durchaus keine Farbe darinnen: alles grau in grau» (335). — Dichter und Publikum in der italienischen Operette liessen den Komponisten «mit dem ihm zubereiteten Canevas schalten; wie bunt und grell er diesen und jenen Theil bemalen, wie reich und mannigfaltig er andre Theile ausmalen oder auch nur bekleiden mag, das gilt alles einerlei, wenn das Ganze nur klingt... wenn der Sänger auch noch vor seinen Farben und

Goldschaum und von seinen Schönpflästerchen in Cadenzen und Fermaten recht üppig hinzuthut». Der Komponist wisse dem Sänger noch sehr Dank, «wenn er sein Gemählde durch glänzende Einfassung auch für den Unverständigsten recht hoch heraushebt» (336). — Von der Wiener Schauspielerin Hendel schreibt Reichardt, sie habe ihre Rolle «mit einem Ernst und einer Eintönigkeit» gespielt, «dass man sich wol aus der Mahlerei des Ausdrucks bedienen möchte: Grau in Grau» (337), und er rühmt «ihren Reichthum an mahlerischen Stellungen» (338).

Das «Musikalische Handbuch auf das Jahr 1782» enthält eine wahre Blütenlese von Redewendungen, die aus der Malerei herübergenommen sind. Es seien einige besonders charakteristische genannt:

Monsigny unterscheide sich von Duni dadurch, dass «seine Farben mehr Ton haben» (also genaue Auswechslung der Begriffe!). — «Die Art der Farbengebung» von Franz Xaver Richter sei «oft trocken und mager». — Von Anton Schweitzer heisst es: «Seine Schatten... sind oft zu stark, und es ist verhältnismässig zu wenig Licht im Gemälde... Statt nach und nach immer höher (!) zu coloriren..., legt er gleich beym Anfang... seine Farben zu hoch (!) an». — Schmittbauer trage die Wahrheit «mit hellen Saftfarben vor». — Die Sonaten des Weimarer Hofkapellmeisters Wolf werden als «licht und hell» charakterisiert».

Vollends die Aesthetik der Instrumente kann sich in diesem Werkchen nicht genug tun in Malerei-Vergleichen. Auf dem «Flügel» (Cembalo) lasse sich «schlechterdings nicht ausmalen, nicht Licht und Schatten anbringen. Man kann blos simpeln, aber deutlich bestimmten Umriss liefern», während auf dem «Fortepiano sich besser malen und mehr Licht und Schatten verbreiten» lasse. «Aber keine Mitteltinten hat es noch nicht (ein Deutsch, das einem Reichardt ganz unmöglich zuzutrauen ist!), kann noch nicht vertreiben, verblassen, Farb in Farb schmelzen, ...». — Auch die Violine gehört «unter die malerischen Instrumente», während der Flöte «das Vermögen zu schattiren» fehle, wohingegen wieder die Viola «unter die Instrumente gehört, die zum Schattiren nothwendig sind». Des Violoncellos «eigentlichste Bestimmung ist, den Umriss zu bestimmen». — Das Fagott bringe «mehr Nachdruck ins Gemälde», indem es «Schlagschatten» beifügt und deshalb zu den «Schatteninstrumenten» gehöre...». Der Controviolon lie-

fert eigentlich blos Umriss ohne Licht und Schatten; die sanfte Verflössung der Farben» (!) könne er nicht geben. — Der «Contrabas» bezeichne «simplen Contour» und bringe «den eigentlichen Schlagschatten ins Gemälde» (339) u.s.w. u.s.w.

Doch kehren wir zu dem Punkte zurück, der Anlass zu obigem Exkurs gab: Die Musik soll nach Reichardt weniger «malen» als vielmehr «ausdrücken». Wie wir sahen, stellt er die Tonmalerei ganz in den Dienst des Ausdrucks. Sie ist für ihn nur berechtigt, wenn sie 1. vom Geschmack geleitet und 2. nicht «wider den Ausdruck» ist.

Ausdruck.

«Ausdruck» ist geradezu Leitmotiv der Reichardtschen Aesthetik.

Schon in seiner ersten Schrift stellt er den Ausdruck neben Melodie und Wirkung als ein Hauptmoment für das Musik-Studium heraus (340). Vom Singspiel sogut wie von der grossen Oper fordert er «Wahrheit und Correktheit im Ausdruck» (341), und er rügt an den Italienern am meisten, dass sie «so oft für angenehmes Geklingel den Ausdruck verabsäumen und die Leidenschaft mit Füssen treten» (342). — Die französische und die italienische Sprache zieht er als Kunstsprache der deutschen vor, weil sie geeigneter «für leidenschaftlichen Ausdruck» seien (343). — «Hätte (Joh. Seb.) Bach den hohen Wahrheitssinn und das tiefe Gefühl für Ausdruck gehabt so Händel beseelte; er wär' weit grösser noch als Händel» (344). So aber steht ihm Händel über Bach, weil man in Händel «die höchste Wahrheit und Kraft des Ausdrucks durch die einfachsten, naivsten Mittel auf eine so bestimmte Weise erreicht findet, dass man an jeder andern Möglichkeit eines wahren, naiven und kräftigen Ausdrucks derselben Empfindungen verzweifeln möchte,...» (345). Auch die Kontrapunktik hat, wie aus dieser Rezension hervorgeht, dem Ausdruck zu dienen. Als Muster der höchsten Wahrheit und Schönheit des musikalischen Ausdrucks» rühmt Reichardt Händels Arie «Töne sanft du lydisch Brautlied» aus dessen «Alexanderfest». Und es verschlägt wenig, spricht höchstens für Reichardts zur Uebertreibung neigendes Künstlertemperament, wenn er dasselbe

auch von Gluck sagt, der «strengste Wahrheit und höchste Kraft des Ausdrucks» habe, und wenn er dessen «Iphigenie» als «höchstes Ideal musikalischen Ausdrucks» preist, nur zu vergleichen mit der Laokoon-Gruppe und den Gemälden Raffaels, und meint, «wer die ganze Kraft des musikalischen Ausdrucks» dieses Werks in vollendeter Aufführung «über sich ergehen» liesse, der riskiere, dass sein Herz «zerrissen» und sein «Nervensystem zerstört» würde (346). Gluck ist ihm «höchstes Muster theatralischer Wirkung und leidenschaftlichen Ausdrucks, das die Kunst bis itzt besitzt» (347). — Die Bass-Arie «Uns weckt, uns weckt der schrecklich süsse Schall» aus Händels «Judas Makkabäus» reisst Reichardt zum Ausruf hin: «Das ist Ausdruck!» (348), während er an den Arien von Faschs Oratorium «Der erkannte Joseph» aussetzt, sie wären besser geraten, wenn Fasch «in der Poesie der Arien mehrern Anlass zum Ausdruck gefunden hätte» (349).

«Passender, starker und dabey neuer Ausdruck», wie ihn Ph. E. Bach in jedem Werk gäbe, ist für Reichardt «ein untrüglicher Beweis für das Originalgenie Bachs (350) und für das Genie überhaupt (351). — «Starker und wahrer Ausdruck» ist ihm ein Kriterium des Kunstwerks; «tiefes Gefühl für Ausdruck» ein Kriterium des Künstlers und des Kritikers (352). Das Vom-Blatt-Spielen verwirft Reichardt nur aus dem Grunde, weil sehr oft «auch ohne eine Note zu verfehlen: der wahre Sinn, der wahre Ausdruck des Gedankens dabey verfehlet wird» (353), und er hält es darum «für eine verächtliche Windbeuteley».

Der Ausdruck wird für Reichardt selbst konstitutives Element der Geschichte der Musik, dadurch nämlich, dass er die Theorie aufstellt, alle Musik sei ursprünglich Vokalmusik gewesen; das bedeutet für ihn: Ausdruckskunst. Die Instrumentalmusik, die anfänglich nur Nachahmung des Gesanges gewesen sei, habe sich bald durch Erfindung neuer Instrumente vom Gesange entfernt und: «an die Stelle des Ausdrucks... trat oft blosse Künsteley» (353).

Dem jungen Aesthetiker versagt das erklärende Wort häufig dann, wenn es gilt, den Ausdruck im Einzelnen verstandesmässig zu erfassen. Wir suchen auch vergebens nach einer Definition von «Ausdruck», wie sie etwa Avison in seinem anderorts zitierten Traktat gibt (354).

Es können nun nach Reichardt nicht alle Empfindungen gleich gut ausgedrückt werden. Sobald nämlich der musikalische Ausdruck «über Leid und Freude hinausgeht» (355), werde er unbestimmt: man könne also in diesem Falle verschiedene Vorstellungen mit der Musik verbinden.

Dass Reichardt ausdrücklich von der Unbestimmbarkeit der Affekte spricht, kann nun keineswegs als Beweis für seine Zugehörigkeit zur ältern Schule der Affektenlehre angeführt werden. Reichardt sieht in dieser Unbestimmbarkeit ganz im Gegensatz zur Affektenlehre keine Schwäche oder Minderwertigkeit der Musik gegenüber andern Künsten. Er betont ja vielmehr, wie wir früher sahen, gerade die Ueberlegenheit der Musik über die andern Künste hinsichtlich ihres Ausdrucksvermögens. Die in gewissen Fällen vorliegende Mehrdeutigkeit des musikalischen Ausdrucks ist ihm nur ein Grund, alle Programmusik abzulehnen.

Dem Ausdruck bringt Reichardt selbst gewisse musikalische Formgesetze zum Opfer, vor allem das von Kirnberger übernommene Gesetz «statthafter Ausweichungen»; allerdings nur, wenn es sich um den «Ausdruck der höchsten Leidenschaft» handelt (356), wie er ihn in Glucks Opern findet. Leidenschaft höchsten Grades wolle, so sagt er, «nichts von allen Gesetzen der Natur und der Kunst hören». Gluck, «der überhaupt den höchsten herzzerreissenden Ausdruck liebt», habe in der Arie «Misero e che farò» aus der «Alceste» statt einer gewöhnlichen Ausweichung eine «schneidende Transposition gewählt, in die ihn sein heftiges Gefühl im Augenblick der Begeisterung hineingerissen» (357). Als strenger Kunstrichter habe er, Gluck, diese modulatorischen Kühnheiten als «Missgestalt» erkennen und trotzdem — eben dem Ausdruck zuliebe! — beibehalten müssen. «Gluck», so heisst es wörtlich, «fühlte hier, dass eine Transposition des Thema's und des klagenden Hauptgedankens in einem höhern Ton von grosser Wirkung seyn würde». Aber — und das ist die grosse Einschränkung, die Reichardt macht: quod licet Jovi non licet bovi! Nur das Genie darf sich modulatorische Extravaganzen erlauben. Er fügt auch ausdrücklich bei, solcher höchste Ausdruck sei «freylich allen sehr empfindlichen Nerven, die keine plötzliche und heftige Berührung ohne Schmerz ertragen können, allemal beleidigend» und erinnert an Friedrich den Grossen, der die Theorie vertreten habe, «die schönen Künste müssten

überall angenehm und ergötzend seyn und den Ausdruck nie bis zur höchsten Rührung oder gar Erschütterung treiben».

Das war die Kunstauffassung des Rationalismus gewesen. Reichardt teilt sie, auch wenn er zweifellos noch im Banne jener rationalistischen Theorie steht — nur der Ausdruck höchster Erschütterung erlaubt eine Ausnahme von der Regel! — prinzipiell nicht mehr. Für Reichardt kann eben, seitdem er Glucks Werke erlebt hat, nicht mehr angenehmer oder ergötzender, sondern nur noch wahrer Ausdruck Wesen der Musik sein.

Neben «starkem» Ausdruck ist in der Tat auch stets die Rede vom «wahren Ausdruck». Die Wahrheit des Ausdrucks soll — und das ist Reichardts einziger Vorbehalt — die Grenzen des ästhetisch Schönen nicht überschreiten.

Das Musikalisch-Schöne.

Reichardt lässt sich über das Wesen desselben theoretisch nirgends aus. Er nennt die Schönheit stets nur in Verbindung mit «Ausdruck» und erläutert sie einmal ganz allgemein am Vergleich der Händel-Arie «Töne sanft» mit der Duett-Arie von Admet und Alceste «Alceste, vous pleurez!» aus Lully's «Alceste». Wie schon erwähnt, ist die Arie Händels für ihn ein «Muster der höchsten Wahrheit und Schönheit des musikalischen Ausdrucks». Ihre Ausdrucksmittel seien «echte Deklamation, leicht und schön fliessender, edler Gesang (Melodie), Reinheit und sanfte Führung der Harmonie, Wahrheit der Bewegung (Rhythmus), Wahrheit der Begleitung und Einheit aller Teile». — Die Arie von Lully rühmt Reichardt ihres «wahren Ausdrucks wegen». Es sei aber Wahrheit ohne Schönheit», weshalb er sie auch keiner weitern Analyse würdigt (358).

Wir erfahren hier über das Musikalisch-Schöne also nur, dass es nicht identisch mit dem Wahren ist. Im übrigen läuft der ganze Unterschied zwischen den beiden Arien auf den Unterschied zwischen melodisch-gesanglichem und dramatisch-deklamatorischem Ausdruck hinaus. Händel verwendet, dem ariosen Vorwurf entsprechend, blühendes, sinnlich-schönes Melos, während Lully's Trauerduett in denkbar einfachster Melodieführung

und sparsamstem Gebrauch tonmalerischer Effekte nur auf den Ausdruck pathethischer Klage abzielt. Für den modernen Beurteiler steht die Lullysche Arie der Händelschen an «Schönheit» in gar nichts nach. Es überrascht deshalb nicht weiter, wenn Reichardt der Gluckschen «Alceste»-Arie das Prädikat «schön» nur mit starken Vorbehalten und ausdrücklicher Warnung vor Nachahmung durch Nicht-Genies zugesteht. Er kann sich doch der Einsicht nicht verschliessen, — und tut es im allgemeinen auch nicht, — dass Gluck nicht sinnlich-schönen, «melodischen» Ausdruck will, und dass sich mit Glucks Auftreten auch der Begriff des Musikalisch-Schönen einer Neuwertung unterziehen musste.

Reichardt kann sich bei allem wirklichen Verständnis für Glucks Sendung — ein Verständnis, das sogar wahre Kult-Formen annimmt — doch nicht von der Anschauung lösen, das Schöne beruhe, um ein Lieblingswort Reichardts zu gebrauchen, auf «angenehmen» Ausdruck und «angenehmer» Form, kurz: auf Wohllaut.

Eine Musik wäre also «schön», wenn sie Empfindungen (angenehme und auch unangenehme) in angenehmer Form ausdrückt.

Immer wieder stösst man bei Reichardt auf derartige Vorstellungen, auch wenn sie nicht wörtlich so formuliert werden. So sagt er einmal: «Für eine Nation wie die Italienische, die Sinn für schöne Formen hat, und wohllüstige Empfindungen über alles liebt, mag es auch wahr und recht seyn, die schöne Seite nur vorzukehren», und er wird nicht müde, ihre «schöne süsse Melodie» zu preisen, die die Franzosen nicht hätten (359), auch wenn — und das ist wieder das Doppelgesicht an Reichardt — gerade Gluck immer wieder gegen sie ausgespielt wird.

Noch eins: Reichardt schätzt an den «alten» und «neueren» Italienern besonders ihre Kunst, wie sie «auch unangenehme Leidenschaften schön zu behandeln suchen und verstehen» (360), die unangenehmen Empfindungen schön auszudrücken wussten», (361), und man liest von «gar süssem Ausdruck», von «angenehm schönsingendem (!) Abschied des Liebhabers», vom «Bestreben nach süsser Melodie», von der «Annehmlichkeit des Gesanges», was alles für Reichardt unter den Begriff des Musikalisch-Schönen fällt. Als Historiker kann er ganz richtig urteilen:

«Die ächten Franzosen lieben es (sc. «die schöne Seite nur vorzukehren») nicht» (362), und doch kann er im selben Augenblick als Kritiker einer Lully'schen Arie das Prädikat «schön» absprechen.

Dass das Musikalisch-Schöne für Reichardt letzten Endes auf dem melodischen Prinzip beruht, geht auch aus der Charakteristik Kirnbergers vom Jahre 1800 hervor (363). Reichardt unterscheidet dort zwischen «dem Gefühl für's Rührende, für's stark Ausgedrückte» und dem «Sinn für eigentliche Schönheit und Grazie». Dieser Sinn äussere sich beim Tonkünstler «vorzüglich im Talent zur schönen und gefälligen Melodie». Kirnberger habe nur das Gefühl für Ausdruck gehabt.

Hier ist die Scheidung zwischen Ausdruck und Schönheit eines Tonstücks, also zwischen Inhalt und Form klar vollzogen und das Musikalisch-Schöne als ein ausschliesslich Formales anerkannt, was sich auch schon in der Wahl des Begriffs «Gefühl» für den Ausdruck und des Begriffs «Sinn» für den («sinnlichen») Reiz der Melodie bekundet.

Eine konsequent klare Entscheidung für dieses oder jenes Prinzip suchen wir bei Reichardt vergebens. Der Konflikt zwischen der Unverletzlichkeit des Schönheitsprinzips, das, «auf der hellenischen Aesthetik eines Plato-Aristoteles beruhend, von der italienischen Schule als Hauptbedingung gefordert» und (auch nach Mattlinger) (364) z. B. noch von einem Mozart strikte geteilt wird, wenn er schreibt: «... weil aber die leidenschaften, heftig oder nicht, niemal bis zum Eckel ausgedruckt seyn müssen, und die Musick, auch in der schaudervollsten lage, das Ohr niemalen beleidigen, sondern doch dabey vergnügen muss, folglich allzeit Musick bleiben Muss...» (365) und dem Gluckschen Prinzip der dramatischen Wahrheit ist in Reichardt ein latenter und macht die vielen Widersprüche in seinen ästhetischen Anschauungen über das Musikalisch-Schöne erklärlich.

Dass sich Reichardt nicht rückhaltlos zum dramatischen Prinzip bekennen konnte, beruht einmal auf seiner einseitig auf Melodik eingestellten Musikernatur; nicht zuletzt aber auf einer Anschauung, die seinem Kunstdenken noch als Erbgut der Affektenlehre innewohnt, nämlich seiner Theorie von der ästhetischen Unvereinbarkeit mehre-

rer Empfindungen in einem musikalischen Satz. (Wir nennen sie im Folgenden abgekürzt «Einheits-Theorie»).

Theorie der Empfindungseinheit.

Wenn Goldschmidt darauf hinweist, dass sich Engel für seine Theorie, «die absolute Musik schildere immer nur — in einem abgesteckten Tonbild — einen Affekt, diesen aber «in seinen mannigfaltigen Empfindungen», auf Reichardt berufen konnte (366), so trifft dies, wie die folgenden Beispiele erhärten, in der Tat zu, ja, bei Reichardt wird die Gültigkeit dieser Theorie sogar noch auf die Vokalmusik ausgedehnt.

Die wichtigste und ausführlichste Stelle findet sich im Aufsatz «Ueber Instrumentalmusik» im KM (367). Reichardt lehnt dort Sonate, Symphonie und Konzert als «höchst unnatürlich» ab, weil, «anstatt sich jedesmahl mit dem Ausdruck und der Darstellung Einer dieser Leidenschaften (sc. Freude oder Trauer) zu begnügen, man sie beide höchst unschicklich vermischt habe (nämlich nach dem Schema lustig — traurig — lustig). — «Es ist», fährt er fort, «psychologisch und physikalisch fast unmöglich, wenigstens zeigt sich's höchst selten, dass derselbe Künstler Freude und Traurigkeit gleich gut ausdrücken kann». Dieser Gedanke wird dann noch im einzelnen ausgesponnen.

Diese Behauptung Reichardts — die übrigens keine eben schmeichelhaften Rückschlüsse auf seinen schöpferischen Genius zulässt — wird von ihm in einer Rezension des «Clavier-Magazins für Kenner und Liebhaber», herausgegeben von Rellstab, 1787, variiert. Die wesentliche Stelle lautet: «Leichtsinn und Hang zur Schwermuth kan wohl in Einer Person zusammen sein, aber wohl nie bei einer Person in Einem Moment, oder so schnell mit einander abwechselnd, dass es der Gegenstand einer momentanen Kunstbearbeitung seyn könte. Die Zusammensetzung kan also wohl moralische Wahrheit haben, ästhetische hat sie gewiss nicht: oder sie müsste dahin abzwecken — einen dritten Charakter als z. B. Wanwitz auszudrücken».

Die Variante lautet also: Psychologisch ist es wohl möglich, dass gleichzeitig zwei Affekte in einer Person wirken,

ästhetisch aber nicht, es sei denn, dass ein dritter Affekt ausgedrückt werden soll, wie es z. B. geschieht, wenn Ophelia im «Hamlet» in einem Atem «singt, tanzt und Todesbetrachtungen anstellt».

Diese Forderung nach nur einem Empfindungsausdruck in einem geschlossenen musikalischen Satz stellt Reichardt auch für die Vokalmusik auf, speziell für die Komposition bestimmter Klopstock'scher Oden (369). Er meint, sie sollen, da sie «Einheit der Empfindung» haben, nur durch eine Melodie vertont werden, also strophisch, während wiederum andere, wie z. B. die Ode «An Cidli», die durchkomponierte Form verlangen: «des Aenderns und Anwachsens der Empfindung wegen» (370).

An L. Leo's «Largo in F» bemängelt Reichardt u. a., dass der Ausdruck des Ganzen «ohne alle Einheit» sei, weil die einheitliche Empfindung der Worte in der Musik nicht durchgehalten werde (371).

Eine scheinbare Durchbrechung des Einheits-Prinzips findet sich in einer sehr eingehenden Besprechung von Schulzens «Athalia». Ein Duett aus dem 3. Akt gibt Reichardt Anlass zu folgender Bemerkung: «Zwey ganz verschiedene Empfindungen werden da mit voller Wahrheit zugleich ausgedrückt!» (372).

Oberflächlich besehen, wird hier Reichardt seinem Prinzip untreu, und es liesse sich seine Inkonsequenz rein menschlich durch die persönliche Rücksichtsnahme auf den guten Freund Schulz ganz plausibel erklären (373). Es handelt sich nun aber um ein «Charakter-Duett», in dem die zwei gegensätzlichen Empfindungen zwei Personen zugeteilt sind, die für sich allein nur eine Empfindung ausdrücken.

Immerhin ist dies Beispiel insofern aufschlussreich, als es die Gültigkeit der Reichardtschen These für die Vokalmusik auf eine Person als Trägerin einer Empfindung innerhalb eines geschlossenen Satzes, also auf die Solo-Arie, beschränkt, während in Ensembles zwei gegensätzliche Empfindungen parallel nebeneinander hergehen dürfen, wenn nur jede für sich die Einheit wahrt.

Reichardts Einheits-Theorie lässt sich, wie wir oben sahen, in seiner Aesthetik der Ode und der Arie nachweisen; sie wird aber auch zum Prinzip der Lied-Komposition überhaupt erho-

ben. Ist die Einheit im Text gegeben, so kommt nur das Strophenlied, ist sie durchbrochen, so kommt wiederum nur das durchkomponierte Lied in Frage. Die Aesthetik des Liedes wird zeigen, wie Reichardt diesem seinem Prinzip zuliebe das Strophenlied inthronisiert und dadurch nicht selten dem Dichterwort Zwang antut. Die Behauptung Goldschmidts, dass selbst noch Zelter und Reichardt sich als nicht mehr denn als Illustratoren eines Textes betrachteten, dem sie die Musik unterordneten, kann schon aus diesem Grunde nicht zutreffen (374).

Auch Reichardts Instrumentalmusik lässt sich von der Einheits-Theorie leiten, wie Reichardt selbst zugesteht: «Ich gab letzt einige Clavierstücke von einer bestimmten Empfindung, hervorgegangen aus eignem überwallendem Gefühl. So werden mir die meisten meiner Instrumentalstücke» (375).

Die Einheits-Theorie zieht auch den Rhythmus in ihr Bereich, indem sie innerhalb eines Satzes rhythmischen Wechsel verwirft, von dem Reichardt sagt: «Unter hundertmal, ist es gewiss neun und neunzigmal Affektwiedrig, aus einer geschwinden Bewegung schnell in eine langsame überzugehn». Das hundertste Mal, nämlich in der «Alceste» von Gluck, scheint es ihm «sehr natürlich» (376). Für Gluck, seinen Abgott, muss also wohl eine Ausnahme von der Regel gestattet werden!

Rhythmischen Wechsel verbietet Reichardt für die Komposition eines Adagio-Satzes. Ein Adagio — sein besonderer Liebling! — müsse «unverändert» bleiben; es dürfe nicht «von geschwinden Sätzen» unterbrochen werden: «denn das ist tief in der Natur unserer Empfindungen und Leidenschaften gegründet», lautet seine Begründung (377).

Ferner wirkt sich die Einheits-Theorie in der Dynamik aus, indem sie alle starken Gegensätze verwirft, die Reichardt z. B. an der Händel-Cavatine «Folle sei se lo consenti» als «für den guten Geschmack zu grell gegen einander gestellt» rügt (378).

Schliesslich unterliegt ihr auch die Modulation, wie aus der allerdings nur indirekt aufgestellten Behauptung Reichardts hervorgeht, der Ausdruck der Freude verbiete in ein und demselben Satz eine Ausweichung nach Moll (379). Direkter kommt es in einer seiner Bemerkungen über die Modulation zum Ausdruck, wonach diese «den feinen, allmäligen Uebergängen der Empfindung zur Stärke und Schwäche» vollkommen entspreche,

und wonach «die Modulation der Leidenschaft durch die Modulation der Töne am besten auszudrücken sey» (380). Da nach Reichardt in ein und demselben Satz nur eine Empfindung, in unserm Falle die Freude, ausgedrückt werden darf, muss sich auch die musikalische Modulation den «Modulationen» dieser Empfindung anpassen. Das kann sie nur, indem sie — immer nach Reichardt — am Dur festhält, das, im Gegensatz zum «ermüdenden Moll», «fürs Ohr und Gefühl befriedigender ist» (381).

Es liegt nahe, auch in Reichardts Theorie des «musikalischen Ganzen» und am Ende selbst in den Einheits- und Vereinheitlichungs-Tendenzen seines ästhetischen Denkens überhaupt Auswirkungen dieser wichtigen Einheits-Theorie zu sehen.

Realität oder Scheinhaftigkeit der ästhetischen Affekte?

Die Wurzel derselben liegt, wie gesagt, in der Affektenlehre.

Da wirft sich nun die weitere Frage auf, ob Reichardt mit der Einheits-Theorie auch den Glauben an die Realität der durch die Musik ausgedrückten und erregten Affekte von jener übernommen habe.

Goldschmidt bejaht dies für Reichardt sogut wie für Engel (382). Die Theorie Reichardts sei eine «ganz logische Folgerung aus der Affektenlehre». Diese habe gelehrt, die Musik erzeuge im Hörer Realeffekte, nicht nur unbestimmte Affekte wie Trauer und Freude. Als reale «konnten sie nicht so rasch, wie im Verlauf eines Satzes, von einem andern, gegensätzlichen, abgelöst werden». Erst die Einsicht in die Scheinhaftigkeit derselben habe diese ästhetischen Bedenken beseitigt.

Goldschmidt ist zu entgegnen, dass sich im gesamten Schrifttum Reichardts keine einzige Stelle findet, die diese seine Auffassung im Falle Reichardts stützen könnte. Reichardt fasst die Musik nirgends als Darstellerin oder Erregerin realer Affekte auf, sondern er ist sich bewusst, dass ihre Bewegungen nur analog zu den seelischen Bewegungen vor sich gehen, (auch wenn er es nicht wörtlich so formuliert). Wir sahen

früher, dass sich Reichardts «Affektenlehre» mit ganz wenigen Ausnahmen auf das Paar Freude-Trauer beschränkt, also auf unbestimmte Affekte.

Indirekt lässt auch seine energische Ablehnung der Nachahmungstheorie und seine den Charakter der Geistigkeit (gleich Gegenstandslosigkeit der Musik) so stark unterstreichende Aesthetik den Schluss zu, dass Reichardt nicht an den Realcharakter der ästhetischen Affekte geglaubt hat.

Voraussetzung für unsere Behauptung ist nun allerdings, dass Reichardt nicht bei jedem Worte, das er in dieser Materie schrieb, behaftet werde. Wir haben das Schillern seiner Begriffe «Empfindung», «Leidenschaft», «Affekt» bereits festgestellt. Sätze wie die folgenden: «Die Musik ist an sich selbst schon als Musik eine Ergötzung, ohne dass sie Empfindungen und Leidenschaft nachahmt» oder «... blosse Instrumentalmusik, die auch keine bestimmte Empfindung oder Leidenschaft ausdrückt» und der Ausdruck «Leidenschaft nachahmende Singemusik», — Stellen, die alle hart nebeneinander stehen — (383) sind zweifellos reinstes «Affekten-Deutsch», wurden aber — und das ist doch ausschlaggebend für ihre Beweiskraft! — von Reichardt selbst in der für den «Geist des KM» bestimmten revidierten Textfassung des KM unterdrückt. Reichardt gebraucht, wie dies ja auch bei Kant der Fall ist, häufig rationalistische Termini für Begriffe, deren Bedeutung antirationalistisch ist. Im vorliegenden Fall brandmarkt sie Reichardt selbst als sprachliche Jugendsünde.

Man braucht ferner nur Reichardts Theorie des musikalischen Vortrags mit der eines Quantz oder eines Ph. E. Bach zu vergleichen, um die grosse Verschiedenheit ihrer Auffassungen vom Charakter der durch die Musik ausgedrückten Empfindungen zu erkennen. Für Quantz und Bach sind sie Realaffekte. Nach Quantz hat sich der Ripienist «allezeit in den Affect, welchen das auszuführende Stück verlanget, zu setzen» (384). Und nach Bach kann «ein Musicus nicht anders rühren, er sey dann selbst gerührt; so muss er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche; er bey seinen Zuhörern erregen will...» (385). — Bei Reichardt wird man weder im Jugendaufsatz «Winke und Regeln für Anführer der Musik in Concerten» (386) noch in der Jugendschrift «Ueber

die Pflichten des Ripienviolonisten» einen derartigen Gedanken finden. Vielmehr genügt es ihm, wenn der Anführer «ein richtiges Gefühl» für den Inhalt, die Bewegung usw. eines Stückes hat. Die Scheinhaftigkeit der ästhetischen Affekte war für Reichardt, auch wenn er sie nicht ausdrücklich als solche formuliert, zweifellos als selbstverständlich gegeben.

Reichardt teilt seine Einheits-Theorie u. a. mit Engel und mit Spazier. Beide ziehen daraus eine praktische Folgerung für die Symphonie.

Engel sagt: «Eine Symphonie, ein Sonate ein jedes von keiner redenden oder mimischen Kunst unterstütztes musikalisches Werk... muss die Ausführung Einer Leidenschaft, die aber freilich in mannigfaltige Empfindungen ausbeugt, ... enthalten» (387). Und Spazier verwirft das Menuett als die Empfindungs-Einheit der Symphonie zerstörend: «Sie (sc. die Menuetts) sind wider die Einheit der Sinfonie», und begründet seine These weiterhin — wie dies auch Reichardt tut — mit «den Gesetzen der Psychologie», die die symphonische Ausführung einer Hauptempfindung (der Freude, des Erhabenen, des Prächtigen, des Feierlichen etc.) als einzigen Vorwurf für die Symphonie rechtfertigten (388).

Rein psychologisch begründet auch Engel den Schaffensprozess des Tonkünstlers, und Reichardt teilt dessen Standpunkt. — Wenn der Komponist nach Engel den Verlauf einer seelischen Bewegung schildern soll, wenn Engel also — um mit Goldschmidt zu reden — «den Aufbau des Tonstückes nicht nach spezifisch musikalischen, sondern nach psychologischen Gesetzen regelt» (389), so geht Reichardt doch wenigstens in der Auffassung der Musik als Ausdruckskunst und in der Betonung des Gefühls als zentraler musikalischer Funktion entschieden über die Affektenlehre hinaus und nähert sich damit einer auch heute noch — z. B. von Kretzschmar — vertretenen Musikauffassung, die im Gegensatz zur Hanslickschen Richtung sagt, die Musik sei im Grunde «angewandte Seelenkunde» (390).

So kommen wir zum Schluss, dass Reichardt die rationalistische Lehre von den Realeffekten nicht mehr teilt, dass er aber, wie z. B. in seiner Auffassung des Musikalisch-Schönen und speziell in seiner Ein-

heits-Theorie rückständig ist, und darin nicht nur von zeitgenössischen Musikern wie Gluck und Mozart — auch wenn letzterer theoretisch noch ganz «unmodern» ist (391) —, sondern auch von Nicht-Musikern wie Heinse überflügelt wird, und dass er schliesslich in seinen Termini und begrifflichen Formulierungen noch stark im Banne der alten Affektenlehre steht.

Die Musik soll nach Reichardt nicht nur Empfindungen ausdrücken, sondern solche auch erregen. Damit ist aber die Frage nach dem Zweck der Musik aufgeworfen, die auch wieder nur, als im Zusammenhang mit der Frage nach Wesen und Gegenstand der Musik stehend, behandelt werden darf und, wie es im Wesen einer solchen Untersuchung begründet liegt, bereits öfters schon angeschnitten werden musste. Im Folgenden sei sie zusammenfassend besprochen.

4. Zweck der Musik.

Ist die Frage nach dem «Zweck» der Musik überhaupt berechtigt? Die moderne Musikästhetik, die die Auffassung vom Wesen der Musik als Manifestation des Mitteilungs- und Spieltriebes vertritt, der allen Menschen gemeinsam ist, muss eine Zwecksetzung für jede Kunst zurückweisen. Der Künstler schafft aus innerer Notwendigkeit. Einen Zweck für die musikalische Produktion setzen heisst darum, ein aussermusikalisches Moment an die Musik herantragen.

Nun können aber aussermusikalische Momente den musikalischen Ausdruck in eine ganz bestimmte Richtung lenken, ihm die oder jene äussere Form verleihen. Es lässt sich dann, wie z. B. in der Musik des Barock und auch wieder in der Musik unserer Zeit, von einer zweckhaften Musik sprechen (Musik auf Bestellung: für einen bestimmten Anlass, eine bestimmte Gattung). Hier wird Musik Objektivation eines bestimmten Ausdruckswillens (392).

In der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts ist die Frage nach dem Zweck der Musik eine ästhetische

Grundfrage, die den Rationalisten viel mehr interessiert als die Frage nach dem Wesen der Musik. Die Zwecksetzung für die Musik ist geistesgeschichtlich im teleologisch begriffenen Weltbild der Aufklärung verankert, das die Welt als nach Zwecken geschaffen fasst, die alle auf den Menschen als Zweck der Schöpfung abzielen. «Das ganze Jahrhundert», sagt Joël, «ist von der Weltzweckmässigkeit durchdrungen» (393). So wird ganz logisch die Musik zu einer Kunst, deren Zweck darin besteht, menschliche Affekte nachzuahmen und wiederum durch ihre Ausdrucksmittel auf den Menschen zu wirken. In der Affektenlehre wird die Zweckmässigkeit der Musik zum Dogma erhoben und sanktioniert. Die Musik wird damit ihres autonomen Charakters entkleidet und durch Setzung aller möglichen, ausser ihrem Bereich liegenden Zwecke — besonders moralischer — zu einer dienstbaren Kunst degradiert, wobei das Nützlichkeitsprinzip in den Vordergrund gestellt wird.

Auch in der zweiten Periode der aufklärerischen Musikästhetik, in die hinein Reichardt geboren wird, der Periode, die nach Schering «durch eine die ältere Affektenlehre fortsetzende, bedeutend vertiefende Theorie des musikalischen Gefühls» bestimmt wird (394), ist noch stets vom Zweck der Musik die Rede. Zeitgenössische Aesthetiker Reichardts wie M. Mendelssohn und K. Ph. Moritz — um wieder Namen zu nennen, mit denen Reichardt in geistiger Verbindung steht — sprechen stets davon, aber nun doch in einem ganz neuen, unrationalistischen Sinn. Wenn Mendelssohn den Gedanken äussert, der Endzweck der Kunst sei die Schönheit (395), und wenn Moritz sagt: «Das Schöne ist um sein selbst willen und in sich selbst vollendet und scheidet sich in so fern von dem blos Nützlichen» (396), so heisst das, die Musik trage ihren Zweck in sich selbst, nicht ausser ihr liegend. Die reinlichste Scheidung zwischen äusserer und innerer Zweckmässigkeit der Kunst vollzieht, wie wir sahen, Kant in der «Kritik der Urteilskraft». Die innere Zweckmässigkeit im Sinne von Proportion aller Teile eines Kunstwerks ist «interesselos». Zu den äusseren Zwecken gehören ihm alle moralischen, ergötzenden und utilitaristischen Zwecke.

Welche Stellung nimmt nun Reichardt zu diesem Problem ein?

Schon in seiner Erstlingsschrift von 1774 äussert er sich mehrmals dazu. Da heisst es z. B., «der wahre Endzweck der Musik» sei «die Rührung» (397). Die Musik solle «nach dem Herzen zielen, dass dieses mit der Empfindung, die sie erregen soll», ganz angefüllt ist (398). — Ein Jahr später formuliert er diesen Endzweck in seinem «musikalischen Glaubensbekenntnis» präziser: «Welches der wahre, edle Endzweck der Musik sey, ist bekannt: der Mann, der mir das Herz rührt, Leidenschaften erregt und besänftigt, und der mich auch, bey dem Ohre gefälligen Gedanken, durch Beschäftigung des Verstandes vergnügt, der erfüllt ihn ganz» (399). Er nennt auch sogleich die Komponisten, die dieser Forderung entsprechen: es sind «die besten berlinischen Componisten» Graun, Ph. E. Bach, Kirnberger (!), Fasch und Joseph Benda. — Die Formulierung seiner Definition wie die Wahl seiner Gewährsmänner zeigen Reichardt noch ganz im Banne der Affektenlehre.

Der Zweck der Musik ist nach des jungen Reichardt Ansicht ein zweifacher: eine Einwirkung aufs Herz und eine solche auf den Verstand.

Das Herz soll 1. durch Rührung, 2. durch Erregung bezw. Besänftigung von Leidenschaften;

der Verstand durch ohrenfällige «Gedanken» beschäftigt werden.

Rührung werde durch die Musik erzielt, wenn diese «den wahren Ton jeder Leidenschaft treffe». Ihr spezielles Ausdrucksmittel sei die Harmonik, deren gründliche Kenntnis deshalb vonnöten sei. — Reichardt denkt im einzelnen an die Kunst der Modulation, die Trägerin verschiedener «Rührungs»-Grade ist.

Der Verstand werde beschäftigt, indem «ohrenfällige Gedanken», d. h. melodiöse Einfälle in kunstvolles harmonisches Gewand gekleidet werden. Diese Verstandestätigkeit mache das «Vergnügen» aus, das die Musik auslöse.

In obige Formel ist die ganze Zweck-Theorie Reichardts in einer konzisen Form, wie sie sich in der Reichardtschen Aesthetik selten findet, eingefangen. Bevor wir sie werten, muss noch sein Begriff «Rührung» näher beleuchtet werden.

Rührung.

Reichardt gebraucht dies Lieblingswort der Empfindsamkeitszeit in den Schriften der 70er Jahre viel häufiger als später. Er fasst «rührend» nicht nur im engern Sinn von «touchant» — wenn er z. B. von Keiser's «lieblichem und rührendem Gesang» spricht, «der so schmelzend, so herzdurchdringend ist, dass er einem gleich zu Thränen rührt» (400), — sondern auch im weiteren Sinn von Gemütsbewegung. «Rühren» heisst nach Schering im Sinne des 18. Jahrhunderts «soviel wie ergreifen, packen, Stimmung erzeugen, wobei also das Vorhandensein von Vorstellungen mit eingeschlossen ist. Krause definiert .... : «Man heisset dasjenige rührend, dessen Gegenwart — auch nur der Einbildung nach — unser Herz in Bewegung setzt» (401a).

Reichardt konnte bereits bei Krause lesen: «Wahre Musik muss rühren und ergötzen zugleich» (401 b); ebenso bei Quantz, dass «das Nothwendigste in der Musik das Rührende und Gefällige» sei (402). Aehnliche Gedanken finden sich auch bei Ph. E. Bach, der vom «gefälligen» und vom «rührenden» Clavieristen, der «nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt» und von dessen «rührendem Spiel» spricht (403).

Die Musik soll nach Reichardt ferner Leidenschaften eregen und besänftigen.

Die Parallele mit der Auffassung des Rationalisten Mattheson vom «Endzweck» der Musik, der in der «Bewegung der Affekten» bestehe (404), liegt auf der Hand. Was die rationalistische Tragödie durch «Reinigung der Leidenschaften» erstrebt, tut die Musik nach Reichardt durch «Besänftigung der Leidenschaften». Als mit der Zeit gehender Aesthetiker aber will Reichardt seine These psychologisch begründen. Er fügt nämlich ausdrücklich bei, seine Bemerkung über den Zweck der Musik schienen ihm «gerade zu aus der Natur unsrer Seele genommen zu seyn, die jedes richtige und feine Gefühl schon längst für wahr erkannt hat» (405). Es wird ihm damals noch nicht bewusst, dass damit der Musik ein Zweck gesetzt wird, der ihr nicht immanent ist, ganz abgesehen davon, dass seine Redeweise noch ganz die aufklärerische der Affektenlehre ist. Ganz in deren Stil ist auch die Betonung der «vergnüglichen» Seite der Musik.

Seine Zweck-Definition hat — das darf nicht übersehen werden — der erst 22jährige gegeben. Sie ist denn auch die einzige in dieser rationalistischen Aufmachung geblieben.

Später lässt Reichardt die Musik nur noch höchsten, nämlich religiösen Zwecken dienstbar sein. «Ursprung und Zweck der Musik ist heilig», tönt es jetzt (406). Er begründet diese These wiederum psychologisch: «Wenns wahr ist, dass der letzte höchste Zweck all unsers Thuns und Strebens dahingeht oder gehen soll, unser Gefühl zu veredeln, es reiner, heiterer, gleichgespannter und so empfänglicher für jeden höhern, seligern Genuss zu machen: so muss auch der Tonkunst, der mächtigsten unwiderstehlichsten Seelenlenkerin höchster Zweck jene Veredlung Erhöhung des Gefühls seyn.» Diesen Zweck erfülle am vollkommensten die Kirchenmusik (407).

Diese Auffassung vertritt Reichardt auch weiterhin: «Mit jedem Tag wird es mir wichtiger und wahrer, dass ächte Kirchenmusik der höchste Zweck der Tonkunst ist» (408), und er rühmt auch den venetianischen Oratorien-Komponisten nach, dass sie «überall nur auf Erregung der Andacht und aller hohen edlen Gefühle abzweckten» (409), und ermahnt den «grossguten Regenten», dem er das KM widmet, die Tonkunst wieder ihrer eigentlichen Bestimmung zuzuführen, die darin bestehe, «seelerhebende, allgewaltige Schöpferin edler, hoher, himmlischer Gefühle» zu sein (410).

Eine ästhetische Auswirkung hat die noch ganz in traditioneller Ideenwelt wurzelnde Zweck-Theorie des jungen Reichardt gehabt, die auch sein praktisches Schaffen befruchtete. Sie ist in einem, derselben Erstlingsschrift entnommenen Satz enthalten, der lautet: «Alles rechnet, alles grübelt über die Harmonie — vortreflich!... Aber man gehe doch auch auf den Hauptendzweck der Musik; man untersuche doch die Natur des Gesanges, des Ausdruckes, und hauptsächlich die Wirkung» (411). Also nicht in polyphon-kontrapunktischer, sondern nur in homophoner Musik, in der Melodie schlechthin realisiert sich für Reichardt der Zweck der Musik. Nur in der Melodie ist die Musik, ihrer Zweckbestimmung entsprechend, Ausdruck von Empfindungen.

Diese Erkenntnis aber ist nicht mehr auf thoretischem, sondern nur auf praktischem Wege zu gewinnen, indem man «hauptsächlich die Wirkung» untersucht.

5. Wirkung der Musik.

Die Wirkung der Musik interessiert Reichardt als praktischen Denker von allen Grundfragen der allgemeinen Musikästhetik am allermeisten. Und nicht nur beim Aesthetiker, sondern auch beim Kritiker und schliesslich selbst beim Komponisten Reichardt spielt das Moment der Wirkung mit eine ausschlaggebende Rolle. Der Affekt tritt bei Reichardt immer mehr zurück vor dem Effekt.

«Wirkung» resp. «Effekt».

«Effekt» wird geradezu zum Schlagwort seines Schrifttums; «effektuirend» zum Kriterium eines Kunstwerks.

Schon vom jungen Hermenfried-Reichardt heisst es: «Er versäumte keine gute und keine schlechte Musik, gab vorzüglich auf ihre Wirkung Acht, und zog sich davon Erfahrungssätze ab» (412). Und wenn der junge Aesthetiker 1774 schreibt: «Indessen glaube ich doch nach meinem Gefühl sagen zu können, dass Hasse... grösser in der Theatercomposition ist als Graun. Die grosse Wirkung, die Hassens Opern auf jedermann thun, und daher der allgemeine Beifall, beweiset den Schluss, den ich aus meinen Untersuchungen ziehe» (413), so will das doch nichts anderes sagen, als dass die «Wirkung» nicht nur ein Kriterium, sondern geradezu das Kriterium guter Opernmusik sei.

Reichardt galt seiner Zeit als ein Komponist, «der sonst selten etwas verfehlt, was zur Wirkung gehört» (414); und er will auch literarisch stets «auf alte und neue Mittel die Wirkung der Musik zu verstärken aufmerksamer machen» (415).

Die Wirkung eines Musikstücks wird in zahllosen Besprechungen hervorgehoben, bald lobend, bald tadelnd. Aus der grossen Auslese seien einige charakteristische Belege beigebracht.

Jomellis Verdienste sei «die Klugheit oder Witz, mit wenigen Noten oft eine grosse frappante Wirkung hervorzubringen» (416). — Ein Vergleich der beiden «Iphigenien» von Gluck gibt ihm Gelegenheit, «Beobachtungen über den Effekt der Komposition zu machen» (417). Gluck sei überhaupt «das höchste Muster für theatralische Wirkung» (418). — Früher seien es Hasse und die alten Italiener gewesen, «bei denen man lernen konnte, was in der Tonkunst grosse, erhabne Schöne und überall abgezweckte Wirkung that» (419). — Georg Benda habe «mit grosser Aufmerksamkeit den Effekt solcher Italienischen Werke, die er anfänglich, der zu leichten Arbeit wegen, verachtete», gehört und beobachtet (420). «Die Manier Hasses», meint Reichardt, «bestand darin, dass er ständig an den Effekt dachte». Niemals habe einer «die Wirkung mehr und glücklicher Studiret» als Hasse (421); er übertreffe des Effektes wegen auch Graun. — Die Oper «Adelaide» von «Maier» — gemeint ist Johann Simon Mayr — habe «wohleffektuirende Scenen» (422); der letzte Akt von Weigl's Oper «Das Waisenhaus» «effektuirende Ensemblestücke», während dessen «Hadrian» «ganz ohne Effekt» sei (424). — Aber auch Sänger «effektuieren», singen «mit vielem Gefühl und Effekt» usw. usw.

Alle Theatermusik beruht für Reichardt auf dem Prinzip der Wirkung. Er rühmt an Goethe, dass er als «ächter Künstler, in dessen Seele Moment und Wirkung immer gegenwärtig lebt», und der «darum alles weglässt, was auf dem Theater keine Wirkung gethan hätte»; dass er in seinen Singspielen der Wirkung manche poetische Schönheit zum Opfer gebracht habe (425).

Der junge Reichardt geht sogar soweit, von der Wirkung eines Stückes auf dessen künstlerischen Wert zu schliessen. Dabei stellt er selbst auf das Urteil der Menge ab. «Mir ist in solchen Fällen die Stimme des ganzen Volkes sehr wichtig», und ganz rationalistisch-empiristisch fährt er fort: «und auch dieses bestätigt die Erfahrung», dass nämlich Graun der grössere Kirchenkomponist als Hasse sei. Die Werke Grauns hätten «die allgemeinste und grösste Wirkung» getan (426). — Das Kriterium der Wirkung eines Musikstücks auf die Menge lässt Reichardt in den reiferen Schriften fallen.

Der Effekt macht den jungen Reichardt auch nachsichtig gegen die Manieren gewisser italienischer Komponisten, dem

Sänger durch Gewährung eines «Laufers» am Schlusse einer Arie einen beifallssichern Abgang zu ermöglichen. Reichardt will «die Absicht eben nicht ganz verwerfen» (427). — Auch von dieser Konzession ist beim ältern Aesthetiker keine Rede mehr.

«Die Wirkung» spielt auch bei andern zeitgenössischen Aesthetikern eine gewisse Rolle.

Spazier sagt z. B.: «Ein Tonkünstler ... arbeitet einzig und allein um des Effekts willen, den seine Sachen auf richtig empfindende und der Musik empfängliche Menschen machen sollen» (428). Und derselbe Spazier behauptet auch, dass der Effekt «die Hauptsache des Theaters» sei (429).

Worin besteht nun die Wirkung der Musik im allgemeinen und im besondern?

Die Wirkug der Musik im allgemeinen.

Die Musik ist für Reichardt zunächst «die wirksamste aller schönen Künste» überhaupt. «Die Musik wirket von allen Künsten am stärksten allgemeinsten auf den Menschen: selbst der Stocktaube spürt bey der Musik eine Veränderung in seinem Körper» (430).

Es bleibt vorerst noch bei dieser allgemeinsten Formel. Reichardt lässt sich in seiner Ueberzeugung wieder von philosophischer Seite bestärken, nämlich von Herder, aus dessen «Kalligone» er in seiner Besprechung von Philodem's Schrift «Von der Musik» den in anderm Zusammenhang schon erwähnten Satz abdruckt: «Von der Musik muss jede Kunst, die am Sichtbaren haftet, an innerer Wirksamkeit übertroffen werden, wie der Körper vom Geist». Die Musik — dies ist Herders weiterer Gedankengang — sei verwandt mit der Bewegung, «der innersten Kraft der grossen Natur». Sie erschliesse dem Menschen mittels dieser Kraft «die Welt des Unsichtbaren». — Für Herder ist die Musik gewissermassen eine pythische Seherin, eine Künderin geistiger Welten. — Ein ähnlicher Vergleich liegt in Reichardts Ausdruck «Musik, eine süsse Zauberin».

Selbst die Poesie, «die Schwester der Tonkunst», wie sie Zu Reichardts Zeit allgemein genannt wird, bleibt hinsichtlich der Wirkung hinter der Musik zurück. Dem Philosophen-

Aesthetiker Hemsterhuis, der auf die nahe Verwandtschaft der Tonkunst mit der Poesie verweist, entgegnet Reichardt: «Dies erschöpft das Vermögen der Tonkunst noch lange nicht. Wo Worte nichts mehr vermögen, nicht hinausreichen, drücken Töne, Harmonien das Unaussprechliche aus und erheben den Begeisterten weit über sich selbst» (431).

Die Ueberlegenheit der Musik an innerer Wirksamkeit ist nichts anderes als ihr Vermögen, unmittelbar auf den Menschen zu wirken. Reichardt kennt den Begriff der Unmittelbarkeit nicht, wie ja überhaupt seine Aesthetik ganz allgemein einen Mangel an begrifflicher Formung zeigt. Er überlässt diese dem philosophischen Aesthetiker, den er dann gerne als Gewährsmann zitiert. Formuliert hätte er den Gedanken der Unmittelbarkeit der Musik u. a. bei Krause gefunden, der sagt: «Die Musik rühret unmittelbar und übertrifft darin die Malerei unendlich» (432).

Nun interessiert das Problem der Wirkung unsern Aesthetiker doch zu sehr, als dass er es bei ihrem Allgemein-Charakter bewenden liesse. Vielmehr geht er ihm im einzelnen nach und zwar nach zwei Richtungen: nach der physischen und nach der psychischen Seite.

Die Wirkung der Musik im besonderen.

a. Physische Wirkung.

Die Wirkung der Musik auf den menschlichen Körper wird von Reichardt nur selten berührt; einmal in einer Rezension von Glucks «Iphigenie». Reichardt meint, wer die ganze Kraft des musikalischen Ausdrucks der «Iphigenie» über sich ergehen lassen wolle, solle Gott danken, wenn sein Wunsch nach einer «vollkommenen» Ausführung nicht in Erfüllung gehe; denn eine solche «zerrisse jedes gefühlvolle Herz, zerstörte jedes feine Nervensystem» (433).

Ein ander Mal, nämlich in einer Besprechung des zweiten Händelschen Concerto grosso, schreibt Reichardt, diese Art von Instrumentalmusik setze zu ihrer vollen Wirkung «vollkommne Intonation und grossen Ton» voraus. «Nur dadurch, dass der Tan jedesmahl seine vollkommene Reinigkeit und Kraft hat, wirkt Musik ganz bestimmt und

ohnfehlbar auf alle Nerven» (434). Reichardt gebraucht den Begriff «Intonation» nicht nur im Sinne von «reiner» Ansprache des Tons, sondern auch an Stelle des Begriffs «Akkordieren», d. h. der Zusammenstimmung aller Instrumente, wobei dann der Begriff «vollkommne Intonation» den Sinn von «in vollen Akkorden spielen» hätte. Anzunehmen, dass er die Wirkung der Musik auf die Nerven von der «reinen Intonation» im jetzt gebräuchlichen Sinne und von einem «grossen Ton» abhängig macht, hat nur dann Sinn, wenn man Reichardt die Kenntnis der akustischen Tatsache zutrauen darf, dass in der temperierten Stimmung Abweichungen von der Reinheit nur bei langsamen und gehaltenen konsonanten Akkorden merklich werden (435). In den Händelschen Concerti grossi sind derartige Voraussetzungen genügend vorhanden. Auf alle Fälle scheint er, wie das Beispiel des Stocktauben beweist, an eine direkte Einwirkung der Tonwellen auf das ganze Nervensystem und nicht nur auf die Gehörnerven zu glauben.

Ueber den Umsetzungsprozess von Tonschwingung in Nervenreiz äussert sich Reichardt nirgends. Dieses Problem war damals ja auch noch nicht über seine allgemeinsten akustischen Grundlagen, die Chladni mit seinen Entdeckungen auf akustischem Gebiet schuf, hinausgediehen. Die ausschliesslich psychologische Aesthetik der Reichardtschen Aera ging in allererster Linie den geistig-seelischen Wirkungen der Musik nach.

b. Psychische Wirkung.

Da findet denn auch Reichardt sein schönstes Wort über die Wirkung der Musik, vielleicht über ihr Wesen überhaupt, wenn er von den Kunstmäzenen in Königsberg schreibt: «Sie zünden in Vielen den heiligen Funken an, mit dem der innere Mensch erwacht, und nähren ihn bis zur Glut, in welcher die Seele sich selbst ganz fühlt und ihre höchste Existenz ahndet und lebt. Sie heiligen gewissermassen die Kunst und ihre Ausübung vor den Augen der Menge, die selbst nicht ahndet und begreift, wie mit ihr erst der bessere, innere Mensch erwacht, und jede Veredelung des wilden Natursohns von ihr ausgeht» (436).

Die Musik hat nach Reichardt also nicht nur den innern Menschen zu ihrem «Gegenstand, sondern sie wirkt auch wieder aufs Empfindungs- und Gefühlsleben. Sie hat, wie er sagt, «eine Macht auf das Gemüth des Menschen» (437).

Wie äussert sich diese Macht im einzelnen? Obiges Zitat gibt die Antwort. Durch die Musik — und diesen Gedanken wiederholt Reichardt ausdrücklich — wird «der bessere innere Mensch geweckt». Die Musik, «die die ganze fühlende Natur zum Himmel erhebt» (438), veredelt auch den «wilden Natursohn», d. h. den Triebmenschen und führt ihn dahin, wo «die Seele sich selbst ganz fühlt», d. h. zum Selbstbewusstsein.

Die Musik steht hier ganz im Zeichen des Dienstes am Menschen und übernimmt die Funktion, die in der Aufklärung der Vernunft allein zugestanden hatte. Aber aufklärerische Tendenzen wirken auch jetzt noch nach, nämlich im Gedanken der Besserung, Veredelung des innern Menschen, also im moralischen Effekt der Musik.

Der moralische Effekt.

Diese moralische Wirkung betont Reichardt je und je. Dem jungen Künstler schreibt er ins Stammbuch, er solle durch seine Kunst auf sein Volk wirken und es veredeln (439). Und später heisst's in derselben Schrift: «Musik wirket aufs moralische Gefühl». Beide Arten, sowohl die gute als auch die «schlechte, üppige, unreine» Musik, wirken. Und weil eine Wechselwirkung zwischen Darstellendem und Dargestelltem bestehe, müsse der Komponist ein guter und grosser Mensch sein, um gute Musik produzieren zu können (440).

In diesem Punkt wandelt Reichardt noch ganz in traditionellen Bahnen. Er ist weit entfernt von einem l'art pour l'art-Standpunkt, dem sich etwa ein Krause nähert, für den «auch rein moralische Wirkungen der Musik ausgeschlossen sind» und dies bereits im Geburtsjahr Reichardts (1752)! (441).

Auch das recht aufklärerische Nützlichkeitsprinzip wird mit der Wirkung verknüpft. Es sei, sagt Reichardt, «weise

und wohlthätig, diese Macht (sc. die Musik) zur Beruhigung und Erhebung des erregten Gemüthes anzuwenden». Dieses Prinzip des Nutzens der Musik für das Individuum und die Gesellschaft beherrscht den Reichardt der 70er Jahre noch ganz. Er schreibt damals: «Nur der verdient die wahre Achtung des Publikums, der ihm wahren Nuzen schaft. Die Künste könnten es fürs Schöne und Schickliche, und eben so fürs Häsliche und Unschickliche lebhafter und stärker machen; die Leidenschaften mässigen und zähmen helfen», und echt aufklärerisch fährt er fort: «Da wir also durch unsere Kunst unmittelbar wenig Nuzen mehr schaffen können, so müssen wir uns desto eifriger bestreben, jede gefällige Gelegenheit zu nuzen, durch andere, die uns unserer Kunst wegen lieben, so viel Gutes als möglich zu stiften». Dies geschehe dadurch, dass der Künstler sich durch Achtung «vor jedem nüzlichen Mann» seiner Kunst «den Weg zum Herzen bahne». Der also vom Künstler Gewürdigte werde dann die «gute, menschenfreundliche Absicht» des Künstlers einsehen und ihn darin unterstützen, «Urheber mancher guten Handlung mancher Wohlthat fürs menschliche Geschlecht zu seyn» (442)

Musik wirkt demnach psychisch durch die Verfeinerung des Gefühlslebens; ästhetisch durch die Verfeinerung des Sensoriums für das Schöne-Hässliche resp. Schickliche-Unschickliche, also durch Verfeinerung des Geschmacks; ethisch schliesslich — im engsten Anschluss an die rationalistische Theorie der Tragödie — durch die Reinigung der Leidenschaften.

Ein Vergleich der früheren mit den späteren Thesen Reichardts zeigt, wie sich der aufklärerische Tenor der ersteren später stark abschwächt.

Der ethische Effekt.

Neben der individualethischen Wirkung der Musik kennt Reichardt auch eine sozialethische. Der Gedanke der «guten menschenfreundlichen Absicht des Künstlers», der zum Wohltäter des menschlichen Geschlechts wird, kehrt auch später wieder in der Betonung der Musik als gesellschaftlicher Kunst par excellence, ein Gedanke, der diesem Gesell-

schaftsmenschen des geselligsten aller Jahrhunderte natürlich sehr naheliegen musste. Schon den 12jährigen Knaben Reichardt belehrt der «Rector der Universität Königsberg bei Ueberreichung des Diploms als wohlverdienter Magister der schönen Künste» über die Wichtigkeit, sein musikalisches Talent «zum Wohl der Gesellschaft ganz auszubilden» (443). — Reichardt sagt einmal von der Musik, sie bringe in eine Versammlung, die noch kurz zuvor beim Spiel «zersplittert» gewesen sei, «eine alles verbindende und vereinigende Seele». Es gehe der Gesellschaft, «in der alles nur Musik athmet», «ein neues Leben auf» (444). — Diese Behauptung Reichardts dürfte wenigstens für die musikalischen Zentren des ausgehenden 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts sicherlich zutreffen!

Halten wir uns schliesslich vor Augen, welches Vermögen der Musik als «heiliger Kunst» und als Ausdruckskunst nach Reichardt innewohnt, so wundern wir uns nicht weiter, wenn er sie in ihren Wirkungen eine «Zauberin» nennt.

Die gemeinschaftsbildende, soziale Kraft der Musik hat sich Reichardt besonders in den Wiener Salons erschlossen, ihre ethische Kraft aber in den grossen Konzertsälen Wiens, wo Reich und Arm, Fürst und Leibeigener allein durch die Macht der Musik sich verbrüdert fühlten (445), noch bevor der menschheitsumschlingende Ruf der Beethovenschen Symphonie erscholl.

Reichardt kennt neben der Wirkung der Musik auf den Sozialtrieb im allgemeinen auch die auf den Sexualtrieb im besonderen. Er nimmt nun aber nicht selber Stellung dazu, sondern schickt zwei Gewährsleute vor. Der eine ist Grétry, der «einen deutschen Reisenden» (sc. Reichardt) darauf aufmerksam gemacht habe, «dass die ganze neuere Theater- und Balletmusik, und selbst vieles in der Vortragsweise der Virtuosen den besondern Zweck zu haben scheine, auf den mächtigsten Trieb im Menschen und in der ganzen lebendigen Natur hin zu wirken, wenigstens wäre alles, was dahin deute und wirke am sichersten zu gefallen» (446). — Der andere ist St. Lambert, der in seinem «Briefe über die Oper» Betrachtungen in demselben Sinne anstelle und zugleich «eine sehr bedeutende Anecdote» beifüge, die «sich schwer mit Anstand im Deutschen geben liess» und die folgendermassen lautet: «Une femme voyoit applaudir la musique forte et sublime du 4 acte de «Zoroastre» par quelques hommes

qui étaient dans sa loge. ««Je n aime pas, cette musique-la»», dit-elle, ««elle ne me dispose à rien»» (447).

Eine eigene Meinung über dies Problem vertritt Reichardt nur dort, wo er die alte Tatsache, «dass Niemand leichtern und häufigern Zutritt zu dem schönen Geschlecht hat», als der Künstler, zum Anlass nimmt, das Thema «Frau und Musik» anzuschneiden. Er begnügt sich mit der allgemeinen psychologischen Feststellung, «dass dieses zarte, leichtbewegliche, empfängliche Geschlecht durch nichts leichter bewegt und eingenommen wird, als durch angenehme und einschmeichelnde Töne und anmuthige Bewegungen, dass Musik wie ein Zauber auf sie wirkt». — Er knüpft daran Gedanken, die damals in den Konversationen der Pariser Salons über die Taten der Wunderärzte Mesmer, Cagliostro und Doktor Eisenbart à jour waren. Es liesse sich nämlich, meint er geheimnisvoll, «in genauer Beobachtung» jener Zauberkraft der Musik vielleicht mehr Aufschluss über «das Lebensprincip, die Natur der Elektricität des Magnetismus und Galvanismus» gewinnen als «in allen bisherigen Versuchen (sc. physikalisch-chemischer Art) (448).

Reichardt beschneidet also das Problem «Musik und Sexualität» auf das Teilproblem «Musik und Frau» und lässt die Hauptfrage selbst offen.

Dass dieses Problem die zeitgenössische Musikästhetik ganz allgemein interessiert und von ihr tieferschürfend angepackt wird, geht u. a. aus den Beiträgen dazu in Reichardts Zeitschriften aus der Feder von Michaelis und Spazier hervor. Michaelis weist z. B. auf den Gegensatz männlich-weiblich im musikalischen Ausdruck hin (449), während Spazier die «Frage an Aesthetiker» richtet: «Warum sind die Weiber in der musikalischen Komposition zurückgeblieben, und warum hat man auch kein bedeutendes musikalisches Werk von irgend einem Weibe aufzuweisen?», eine Frage, die mit folgender lakonischer Gegenfrage geradezu klassisch beantwortet wird: «Hat je ein Weib ein Kind erzeugt?» (450).

Bisher hörten wir nur, dass die Musik auf die Nerven, auf den Verstand und aufs moralische Gefühl wirke. Wirkt sie auch aufs ästhetische Gefühl? Kennt Reichardt auch eine Musik, die «an sich ist» und «an sich wirkt», Musik nur als Form?

Der ästhetische Effekt.

Eine mittelbare ästhetische Wirkung, nämlich die Verfeinerung des Sensoriums für das Schöne und Schickliche, haben wir schon kennen gelernt. Aber Reichardt weiss auch von einer unmittelbaren ästhetischen Wirkung der Musik. Er erlebt sie an der absoluten Musik, nicht an der Vokalmusik, von der er seine meisten Kunstregeln abstrahiert. Und der so ganz einseitig auf Vokalmusik eingestellte Reichardt wagt den in seiner Aesthetik einzigartig kühnen Satz: «Die Musik ist an sich selbst schon als Musik eine Ergötzung, ohne dass sie Empfindungen und Leidenschaften nachahmt. Sie darf uns eben nicht traurig, lustig und Erstaunen machen, und kann doch durch ein blosses angenehmes Gemisch von Tönen unser Ohr auf eine liebliche Art kützeln, dass wir ergötzt werden. Sie kann ferner durch ihre mannigfaltige und künstliche Verhältnisse der Töne untereinander, durch die Verwickelung und Auflösung derselben, auf eine angenehme Art unsern Verstand beschäftigen und uns dadurch auf eine edle Art ergötzen. Endlich kann sie beides verbinden. Diss ist die Ursache, warum wir an blosser Instrumentalmusik, die auch keine bestimmte Leidenschaft ausdrückt, dennoch Vergnügen finden. Diss ist auch die Ursache, dass Mannheimer Instrumentalmusik, die das Ohr angenehm kützelt (!), dem blossen Liebhaber vorzüglich gefällt...» (451).

Das alles bedeutet doch nichts anderes als das Eingeständnis, dass die Wirkung der Musik auch einzig und allein auf einem formal-klanglichen Prinzip beruhen könne, auf dem Ton an sich und in Verbindung mit andern einer Tonreihe als Melodie, die als Klangreiz genossen wird, während «die Verhältnisse der Töne untereinander», d. h. die Harmonie von Reichardt ausdrücklich dem Bereiche des Intellekts zugewiesen wird.

Musik, an sich selbst schon als Musik eine Ergötzung: Damit bekennt sich Reichardt, der in seiner Auffassung vom Wesen der Musik als Ausdruckskunst sonst überwiegend Inhaltsästhetik treibt, auch zur Formalästhetik, wenn auch mit Vorbehalten. Er nähert sich darin dem Standpunkt eines K. Ph. Moritz, dass das

Schöne «um sein selbst willen da ist», dass es also «nicht nützlich zu sein braucht» (452). Reichardt sucht den Sinn eines Kunstwerks nicht ausschliesslich «in der Mitteilung der Idee», wie es ein Zelter tut (453), sondern er teilt auch hinsichtlich der Instrumentalmusik den Standpunkt eines Michaelis, den dieser, begrifflich klarer als Reichardt, also formuliert: «Die freie Kunst will ergötzen; das ist ihr einziger äusserer Zweck... Die Tonkunst erreicht ihren Zweck als schöne Kunst, wenn ihre Darstellung durch sich selbst gefällt» (454). Michaelis zitiert Kant als seinen ästhetischen Gewährsmann. Und kantisch ist in der Tat der von Michaelis verfochtene Gedanke, dass «das Schöne an der Wahrnehmung der Form» hafte, und dass jede Kunst ihre Wirkung primär als Form, nicht als Inhalt ausübe.

Diese Wirkung der Kunst als rein ästhetisches Phänomen kann nur in Vergnügen oder, wie Reichardt sagt, «Ergötzung» bestehen. Er zitiert in der Folge Kants Ansichten über das Formal-Schöne, ohne seine Formalästhetik darauf weiter auszubauen. Der fundamentale Unterschied zwischen seinem eigenen ästhetischen Denken und dem Kants musste ihm bewusst werden. Kant ist einseitig Formalästhetiker: er stellt das Objekt der Kunst vor der Form zurück. Für Reichardt aber ist Musik in erster Linie Ausdruckskunst: er ist einseitig Inhaltsästhetiker; nur bedingt auch Formalästhetiker. Bedingt: denn übersehen wir nicht, dass er die unmittelbare ästhetische Wirkung der Musik als Form nur der absoluten Musik zugesteht, die er aber als ästhetisch weit unter der Vokalmusik stehend wertet, ganz im Gegensatz zu Kant, für den die freie, zwecklose Schönheit — in der Tonkunst verkörpert in der absoluten Musik — die höchste Schönheit bedeutet (455).

Im Ganzen hält sich Reichardts Wirkungs-Theorie absolut im Rahmen dessen, was seine Zeitgenossen der Musik an Wirkungsmöglichkeiten zusprechen. Nur ein charakteristisches Beispiel! Gerber sagt: «Aber wenn es ausgemacht ist, dass die Musik, indem sie unsre Sinnen verfeinert, schöne Empfindungen in uns erweckt, das Herz erhebt, und zur Menschenliebe und Gottesverehrung empfänglich macht, so...» (456).

Verfeinerung der Sinne, Erweckung schöner Empfindungen und Erhebung des Herzens: alles finden wir bei Reichardt. In seiner Aesthetik des Künstlers weist er auch die Menschenliebe oder, wie er sich ausdrückt, «die allumfassende Liebe, die Göttin der Kunst» dem Wirkungsbereich der Musik zu, während der Gottesverehrung bei ihm in der Setzung der Kirchenmusik als «höchster Zweck» ja Genüge getan ist.

Schlusswort.

Dadurch, dass Reichardt die Musik als autonome, ihrem Ursprung und Wesen nach rein geistig-religiöse, letzten Endes unbegreifbare Kunst fasst, die ihrer Form und ihrem Inhalte nach die edelste, ihrer Wirkung nach die stärkste der Künste und Sprache nur im Sinne von Ausdruck ist; dass er ihr Wesen und ihre Wirkung mehr auf unbewussten seelischen als auf bewussten akustischen Vorgängen beruhen lässt; dass er ihr als Gegenstand Empfindungen und als Zweck Rührung setzt; wie er schliesslich ihre Wirkung auf physischem und psychischem Gebiete deutet, bringt er keine originelle, das musikalische Phänomen tiefer erfassende ästhetische Erkenntnis bei und keine, die seine Zeit nicht auch schon gewonnen hätte. Als einseitiger Verfechter des melodischen Prinzips bleibt er mit seiner, die polyphone gegenüber der homophonen und die absolute gegenüber der Vokalmusik benachteiligenden Einschätzung, sowie mit seiner noch in der Affektenlehre wurzelnden Theorie der Empfindungseinheit hinter Musikästhetikern wie Krause, Heinse und Engel zurück. Vollends kann er sich mit seiner oft antiquierten, nicht selten undeutlichen oder gar zweideutigen begrifflichen Formulierung mit keinem derselben — seine Zeitschriftenmitarbeiter Michaelis und Spazier miteingerechnet — messen. Indirekt erhellt dies auch aus der Tatsache, dass Reichardt, der die Musik als Ausdruckskunst par excellence verkündet und darum ihre formalen Elemente vernachlässigt — nicht ohne in Konflikt mit eigenem Künstlertum zu geraten! —, mit der von ihm viel variierten Formel «das fühlt sich nur, das sagt sich

nicht» das ästhetische Denken zugunsten der Intuition zurückstellt.

Andrerseits verleiht gerade dieser Umstand seinen Gedanken über Wesen und Wirkung der Musik überzeitlichen Charakter und Wert. Dass er auch als Aesthetiker immer Künstler ist, — Künstler von ungewöhnlichem geistigen Format, rascher Auffassungsgabe, starkem Einfühlungsvermögen, feinstem Sensorium für Geschmacksfragen, der Sensibilität eines Virtuosen für musikalische Eindrücke und der Gabe, diese geistreich und unterhaltsam mitzuteilen; ein Künstler, dessen Denken theoretisch und historisch solide fundiert und in der Kantischen Schule analytisch-kritisch geformt ist — bedeutet, dass dem Minus an systematischem Kunstdenken ein Plus an intuitiv erfasstem gegenübersteht, das genau sogut wie jenes Erkenntniswert hat. Das bedeutet ferner, dass die Praxis sein Denken befruchtet, das — begreiflich! — Fragen der angewandten Musikästhetik liebevoller und erspriesslicher betreut als solche der allgemeinen. Aber auch in dieser fallen für Wesen und Wirkung der Musik noch genügend Bemerkungen ab, die nicht nur historisches Interesse haben — als Dokument einer Zeit des Ueberganges von rationalistischem zu idealistischem Kunstdenken! —, sondern darüber hinaus durch ihren Charakter als künstlerisches Erlebnis, ihren dichterischen Schwung und ihr sittliches Pathos zeitloses Bekenntnis einer markanten Künstlerpersönlichkeit zu sein vermögen, ein Bekenntnis, das uns gerade in seiner Aperçu-Form viel stärker anspricht und bewegt, als wenn es uns in einer systematischen Aesthetik dargebracht würde.

Und schliesslich: Geht es in einer solchen nicht auch nur um ein Mehr oder Weniger an ästhetischen Erkenntnissen, und verhüllt Polyhymnia ihr Gesicht nicht auch dem erkennenden Geist, wie Beethoven bekennt:

> «Die Kunst! wer versteht die? — mit wem kann man sich bereden über diese grosse Göttin!»

ANMERKUNGEN.

(1) Hermann Kretzschmar. Robert Schumann als Aesthetiker. (Gesammelte Aufsätze über Musik und Anderes, II, Lpz. 1911, S. 294).

(2) Ernst Reiter. C. M. v. Webers künstlerische Persönlichkeit. Aus seinen Schriften. Diss. Basel 1926.

(3) Carl Schäffer. Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E. T. A. Hoffmanns literarischem Schaffen. Diss. Marburg 1909.

Ernst Glöckner. Studien zur romantischen Psychologie der Musik. Diss. München 1909.

(4) Neudruck von Gustav Gugitz 1915.

(5) Karl Joël. Wandlungen der Weltanschauung, I, Tüb. 1928. Joël a. a. O., 714 spricht von der auffallend häufigen Maskierung resp. Anonymität des 18. Jahrhunderts. — In Reichardts relativ umfangreichem Schrifttum fällt der immerhin geringe anonyme Prozentsatz auf.

(6) Berl. Mus. Ztg. I, 351. «... da sie (sc. die komischen Szenen) bereits vor 25 Jahren... für einen komischen Roman (Fussnote: Heinrich Gulden) ... benutzt worden sind».

(7) «Briefe eines reisenden Nordländers». 1812. Von Eitner (Quell. Lex. VIII, 165) Reichardt zugeschrieben.

Grund für R's Autorschaft:

Das Buch figuriert im Katalog (sub. 1299—1301) in 3 Ex.

Gründe gegen R's Autorschaft:

a. Inhaltliche Gründe: Das Vorwort lässt keinen Zweifel über den wirklichen Verfasser bestehen. Es handelt sich um einen emeritierten nordischen (schwedischen?) Offizier. —

Auf musikalischem Gebiet die laienhafte Schilderung von musikal. Begebenheiten und Zuständen; dann das Nicht geschilderte.

Auf kulturellem Gebiet die Ausfälle gegen Kant.

Auf militärischem Gebiet die ins Détail gehenden Kenntnisse.

b. Stilistische Gründe.

c. Indirekter Grund: Wir besitzen von R. aus den Jahren 1808 und 1809 die Wiener Briefe, weshalb eine nochmalige Beschreibung der Wiener Reise, die überdies Orte erwähnt, die R. nachgewiesenermassen nie gesehen hat, gänzlich unmotiviert gewesen wäre

(8) «Vertraute Briefe über Frankreich», Thl. 1. 2. 1792. 93.

Von Eitner (Quell. Lex. VIII, 164) und Schletterer (Allg. Deutsche Biographie, Artikel «Reichardt») nicht unter R's Schriften verzeichnet.

Grund gegen R's Autorschaft:

Der erste Teil enthält nichts über Musik.

Gründe für R's Autorschaft:

a. Das Buch figuriert im Katalog (sub. 1310—1312), Teil 2 sogar in 2 Ex. — In Klammern steht «von J. F. Reichardt». Die Verfasserschaft R's war demnach schon zu dessen Lebzeiten ein offenes Geheimnis. Vgl. auch C. Lange. J. F. Reichardt Denkschrift 1913, S. 62, wo sie als unbestritten gilt.

b. Als Herausgeber zeichnet ein gewisser «J. Frei», m. a. W. J(ohann) F(riedrich) rei(chardt). R's Zeitschriftenbeiträge sind bisweilen mit «J. F.» signiert. — R. treibt auch anderswo Mystifizierung; vgl. «Spaziers Berlinische Musikalische Zeitung 1793», die verschiedene französische Romanzen enthält, «composées par Mr. Trahcier».

c. Ein Brief Goethes an Reichardt, woraus hervorgeht, dass R. um diese Zeit tatsächlich in Frankreich war. Vgl. Pauli. J. F. Reichardt. Sein Leben und seine Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes. Diss. Berlin 1903. S. 102—104.

d. Der Hinweis des «Vorberichts» auf einen «von ihm (sc. dem Verfasser) entworfenen Vorbericht zu einer Englischen Reise, die er herauszugeben dachte und gewiss auch herausgegeben haben würde, wenn ihn nicht die ihm über alles am Herzen liegende französische Reise daran gehindert hätte», womit die geplante Schrift R's «Reisen durch England, Frankreich und Italien» gemeint ist. Vgl. Berl. Mus. Ztg. I, 101.

e. Anlage, Inhalt, Erscheinungsort und gewisse Koinzidenzien im ersten Stück der «Mus. Monatsschrift für das Jahr 1792» sprechen zwingend für Reichardt.

(9) «Musikalisches Handbuch auf das Jahr 1782». Alethinopel.

Eitner zitiert das Werk (Quell. Lex. VIII, 164) unter Reichardts Schriften mit dem Zusatz: «... schreibe ich nicht Juncker, sondern Reichardt zu.» Die nähere Begründung gibt er in «Monatshefte für Musikgeschichte XII, 1444 ff.

Schletterer (Allg. Deutsche Biogr.) verzeichnet das Werk unter «Reichardt» nicht.

Reichardt selbst führt es in seinem «Chronologischen Verzeichnis der öffentlich im Druck... erschienenen musikalischen Werke von J. F. Reichardt» (KM I, 207 und KM II, 124 ff.) nicht auf.

Der Vorbericht zum Handbuch fällt völlig aus dem Reichardtschen Stil, selbst aus dem seiner Sturm- und Drangperiode und trägt viel ausgeprägter den Stempel von Juncker's arg burschikosem, fahrigem Geist.

Ohne von Eitners Argumenten für R's Verfasserschaft überzeugt zu sein, kann ich mich doch andrerseits ihrer Stichhaltigkeit für viele Einzelbemerkungen des Handbuchs, die für R. sprechen, nicht verschliessen, und muss daher die Frage der Autorschaft für dieses Werk noch offen lassen.

Vgl. auch Anmerkungen 27 und 339!

Für alle drei strittigen Werke kann das Kriterium, ob sie von Reichardt in seinem «Chronologischen Verzeichnis» im KM aufgeführt werden, nicht gelten, weil jenes Verzeichnis den Anspruch auf Vollständigkeit nicht erheben kann.

(10) Berl. Mus. Ztg. I, 6: «Man hat diese Recension (sc. der Mozartschen Bearbeitung von Händels «Messias» in der «Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung» 1804, I, 601 ff.) häufig dem Schreiber dieser Note (sc. Reichardt als Herausgeber der Zs.) zugeschrieben; sie ist indessen eben so wenig von ihm, als manche andre Beurtheilung von Mozardschen Werken, über die man ihn seit mehreren Jahren, und, wie er von andern hört, wieder neuerlich mit pöbelhafter Wuth angefallen hat.» —

Ein anderes Beispiel für eine R. wohl zu Unrecht unterschobene anonyme Konzertbesprechung, die erste Symphonie von Beethoven betreffend, findet sich bei Kalischer «Beethoven und seine Zeitgenossen», 1, 43. Kalischer bezieht sich auf Berl. Mus. Ztg. I, 7.

Ein Beispiel für ungerechtfertigte Unterschiebung politischer Schriften gibt folgende Stelle im 32. Wiener Brief, S. 55: «Es hat mich daher auch um so mehr gekränkt, hören zu müssen, dass man mich in meinem Vaterland für den Verfasser einiger mit Bitterkeit geschriebenen Schriften über Danzig und Preussen gehalten, da ich doch bis jetzt auch nicht eine Zeile über diese Gegenstände öffentlich bekannt gemacht habe».

(11) H. M. Schletterer. Joh. Friedrich Reichardt. Sein Leben und seine Werke. Bd. I, Reichardt, der Musiker. Augsburg 1865.

(12) Walther Pauli. Johann Friedrich Reichardt, sein Leben und seine Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes. (Musikwissenschaftliche Studien, veröffentlicht von E. Ebering. Heft II.) Berlin 1903.

(13) Eine im Urteil ruhig abwägende, gerechte Würdigung der problematischen «Biographie» Schletterers gibt Pauli a. a. O., 4 ff.

(14) Eine Zusammenstellung der die Autobiographie R's enthaltenden Nummern der Berl. Mus. Ztg. 1805 resp. der «Allgemeinen

Musikalischen Zeitung Leipzig», sowie eine Kritik des Schletterschen Abdrucks findet sich bei Pauli a. a. O., 5 u. 6, Anmerkung.

(15) Anonymus in der «Nationalzeitung» Nr. 678 v. 23. November 1902 (s. Lange, C. Joh. Friedr. Reichardt. Denkschrift zu seinem 150. Geburtstage. Halle 1903. S. 60).

Die Feststellung gründet sich vermutlich auf die Anzeige der Versteigerung des öffentlichen Nachlasses von Reichardt v. 29. April 1816 zu Halle.

(16) Vgl. die Liste Reichardtscher Schriften bei Eitner (Quellen-Lexicon VIII, 164, 165) und bei Schletterer (Allgemeine Deutsche Biographie, Artikel «Reichardt»).

(17) Robert Schumann. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. hg. v. M. Kreisig. 5. Aufl. 1. Bd. Lpz. 1914. S. 185.

(18) Pauli a. a. O., 14.

(20) Br. aufmerks. Reis. II, 98.

(21) Br. aufmerks. Reis. I, 110.

(22) 7. Wiener Br. I, 86.

(23) Pauli a. a. O., 14: «Auch über ganz unwichtige Dinge wird dort weitläufig gesprochen und zuweilen mit grossem Pathos und Wortschwall des Verfassers Meinung auseinandergesetzt».

(24) Berl. Mus. Ztg. I, 295.

(25) Br. aufmerks. Reis. I, 171.

(26) Ebenda.

(27) Die gehässige Duckmäuser-Tendenz des «Musikalischen Handbuchs auf das Jahr 1782» steht in krassem Widerspruch zur Gewohnheit Reichardts, in Kunstdingen mit offenem Visier zu kämpfen!

(28) H. Steffens. Was ich erlebte. 10. Bde. Breslau 1840—44. (zitiert nach Lange a. a. O., 32.)

(29) D. com. Oper, 96.

(30) Lange a. a. O., 61.

(31) Br. aufmerks. Reis. II, 8—12.

(32) Br. aufmerks. Reis. II, 78.

(33) «Reichardt ist nicht abzuweisen, aber seine Zudringlichkeit werden Sie sehr in Schranken halten müssen». Goethe an Schiller. (Goethes Briefe. Weimarer Ausgabe. 4. Abth. 10. Bd., 258.)

«...ungeachtet seiner vor- und zudringlichen Natur.» Goethe. (Annalen 1795).

«Dieser Reichardt ist ein unerträglich aufdringlicher und impertinenter Bursche». — Schiller an Körner.

(Schillers Briefe, hg. v. F. Jonas. Bd. II, 285. 286.)

«Kein Papier im Zimmer ist vor ihm sicher.» — Schiller an Lotte. (Schillers Briefe II, 283.)

Vgl. auch Schriften der Goethe-Gesellschaft VIII, 113 ff. und das Kapitel «Reichardt und Goethe» bei Pauli a. a. O., 116 ff., sowie Wilhelm Bode, Die Tonkunst in Goethes Leben. 2. Bde. Berl. 1912.

(34) Tamerlan und Panthée, 4.

(35) Händels Jugend, 25. 26.

(36) D. com. Oper, 97.

(37) KM I, Titelblatt.
(38) KM II, 68.
(39) 25. Pariser Br., 244.
(40) 24. Pariser Br.
(41) 19. Pariser Br., 82.
(42) Wiener Br. I, 330.
(43) Br. aufmerks. Reis., Vorbericht.
(44) Abgedruckt im KM I, 107 ff.
(45) KM I, 175 ff.
(46) KM I, 4.
(47) Wiener Br. II, 24.
(48) Br. aufmerks. Reis., Vorbericht.
(49) z. B. «An junge Künstler» — «Hermenfried oder über die Künstlererziehung» — «Ueber die Anwendung der Musik bey der frühen Erziehung» (An die Jugend) — «Kirchenmusik»; alle im KM I. Ferner einige Vorreden zu Lieder-Sammlungen.
(50) A. Voss. Briefe von J. H. Voss, II, 163.
(51) Br. aufmerks. Reis. I, 26 u. 72. — Siehe auch D. com. Oper, 20.
(52) D. com. Oper, 20. — Vgl. auch Joël a. a. O., 710: «der starke Anreiz der leichten Einfachheit des Denkens des «gemeinen Menschen» für die Aufklärung».
(53) Vgl. Joël a. a. O., 710.
(54) KM I, Titelblatt.
(55) Mus. Monatsschr. 1792, 1. Stück, Vorbericht.
(56) Rochlitz über R. in Allg. mus. Ztg. Leipzig. XXX, 491 ff.
(57) Die Pariser und Wiener Briefe sind eine Salon-Revue.
(58) «Auch verschafte ihm seine Kunst und sein gutes, edles, ofnes Gesicht, dem sein Charakter so ganz ensprach, die ausgebreitetste Bekanntschaft mit allen Ständen: und er lernte daher in den wenigen Jahren seiner Reise die Welt und sich selbst mehr kennen, als 1000 andere oft in ihrem Leben». — (Gulden) im KM I, 113.
(59) R. beherrschte neben seiner Muttersprache das Französische, Englische und Italienische, wohl auch das Holländische und Dänische. Ferner hatte er Kenntnisse im Lateinischen, Spanischen und Polnischen. Im Versteig. Kat. finden sich u. a. 1 deutsch-frz. Wörterbuch; 1 engl. Wörter- u. Lesebuch und deutsch-engl. Uebersetzungsaufsätze; 1 ital. Grammatik u. 3 ital. Sprachlehren; 1 deutsch-holl. Wörterbuch; 1 deutsch-dän. Wörterbuch; 1 lat. Grammatik; 1 span. Grammatik; 1 deutsch-poln. Grammatik.
R. war laut Titelblatt der Wiener Br.: «Korrespondent des kaiserl. Nationalinstituts zu Paris u. des königl. Holländischen zu Amsterdam, u. Mitglied der königl. Schwedischen Akademie der Musik zu Stockholm».
(60) «In all dem, wo Geist überhaupt und allgemeine Bildung in der Tonkunst entscheiden kann, mochte er schwerlich zu ersetzen sein». (Gerber in Allg. mus. Ztg. Lpz. XVI, 854.) —
Reichardts Privatbibliothek allein umfasste laut Versteig. Kat. 2.608 Nummern.

(61) Goethe in der Rezension der «Vertrauten Briefe aus Paris». («Jenaische Allgemeine Literaturzeitung» 1804.) Goethes Sämtl. Werke. Jubil. Ausg. Bd. 36, 215 ff.

(62) Wiener Br. I, 228—230.

(63) Wiener Br. I, 175.

(64) Joël a. a. O., 54.

(65) Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks. Jahrg. 1795, Bd. II, 355 ff.

(66) D. com. Oper, 22.

(67) Fortlaufend in «Mus. Wochenbl. 1791» und «Mus. Monatsschrift 1792».

(68) In «Berl. Archiv d. Zeit u. ihres Geschmacks», 1795.

(69) In «Musikalischer Almanach, 1796».

(70) In «Musikalischer Almanach, 1796» und «Lyceum der schönen Künste». Ersten Bandes, erster und zweiter Theil. Berlin 1797.

(71) Im «Lyceum», 1797.

(72) In «Allg. musikal. Ztg. Lpz.» III, 1800/1801.

(73) Vgl. Schletterer in Allg. Deutsche Biogr., Art. «Reichardt».

(74) Zwischenruf in «Händels Jugend»: «O dass ich mahlen könnte wie Angelika Kaufmann...!»

(75) «Wie erhitzt ich geworden bin!» (Br. aufmerks. Reis. I, 133.)

(76) Br. aufmerks. Reis. I, 18.

(77) Br. aufmerks. Reis. II, 41.

(78) D. com. Oper, 70.

(79) Br. aufmerks. Reis. II, 75.

(80) Schreiben berl. Musik, 5.

(81) Br. aufmerks. Reis. II, 49.

(82) Ein Beispiel: «Fühltest du dich aber, wie durch süsse Worte der Geliebten, mächtig zur edlen Kunst hingezogen, durchlief dein Geist einen himmlischen Augenblick, in süsser Ahnung dein... Künstlerleben». (KM I, 2).

(83) KM I, 7.

(84) Rezension des KM I in der «Deutschen Bibliothek», Bd. 53, I, 141. (signiert: «Vz.»)

(85) D. com. Oper, 105.

(86) D. com. Oper, (Anhang), 108. — Vgl. auch Joël a. a. O., 711: «Das 18. Jahrh. treibt «Augenblicksphilosophie».

(87) Wiener Br. II, 33.

(88) Wiener Br. I, 377.

(89) Wiener Br. I, 372.

(90) Wiener Br. I, 285.

(91) Nach Lange a. a. O., 38. — Betr. rasches Arbeiten vgl. auch Pauli a. a. O., 21.

(92) 31. Pariser Br., 421.

(93) Berl. Mus. Ztg. I, 101.

94) Pariser Br., Theil 3, Vorwort.

(95) Mus. Monatsschr., 4. Stück (Gerber).

(96) Schletterer a. a. O., 445.
(97) Berl. Mus. Ztg. II, 208.
(98) Wiener Br. II, 179 ff.
(99) Vgl. Wiener Br. II, 214, wo Reichardt über die Schwierigkeiten bei der Sammlung des Materials spricht.
(100) D. com. Oper, 99.
(101) Berl. Archiv. d. Zeit u. ihres Geschmacks, 1795, 367. «Wird fortgesetzt».
(102) Deutschland I, Stück 11, 378.
(103) KM II, 87.
(104) Rezension der «Vertrauten Briefe aus Paris». (Sämtl. Werke. Jubil. Ausg. Bd. 36, 216).
(105) Rezension des «Geist des KM» in Mus. Monatsschr., 132.
(106) Br. aufmerks. Reis. I, 57.
(107) KM I, 193.
(108) KM II, 37.
(109) KM I, 91.
(110) Br. aufmerks. Reis. I, 18.
(111) Berlinische Musikalische Zeitung, historischen und kritischen Inhalts. Hg. von Carl Spazier. Berl. 1794. S. 50.
(112) Nach R. Steig. Die Familie Reichardt und die Brüder Grimm. (Euphorion 15).
(113) Allgemeine Deutsche Bibliothek, Bd. 53, I, 141. Signiert «Vz.»
(114) Autobiographie (Schletterer a. a. O., 75. — S. auch ib. 83.)
115) KM I, 6.
(116) Berl. Mus. Ztg. I, 71 ff.
(117) Geist des KM, 60. — Bezeichnenderweise steht diese Stelle in der erweiterten Form nur im «Geist des KM», nicht aber im KM selbst.
(118) Aufsatz «An die Freunde der edlen Musik» im «Lyceum», Anhang.
(119) Wiener Br. II, 88. 89.
(120) Wiener Br. II, 179.
(121) Br. aufmerks. Reis. I, 12.
(122) Rezension von Heinses «Hildegard von Hohenthal» in «Deutschland» I, 1.
(123) KM II, 35.
(124) Spazier «Ueber Menuetten in Sinfonien» in Mus. Wochenbl. 1791, XII, 91.
(125) Rezension des v. Alberti herausgegebenen «Geist des KM» in Mus. Monatsschr. 1792, S. 132. — Die von A. Schering in seinem Aufsatz «Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung» (Zts. der JMG, VIII, 1907, S. 321) aufgestellte Behauptung: «Ueber die Prinzipien war man sich einig geworden» ist daher kaum noch aufrecht zu erhalten.
(126) KM I, 46 ff. — S. auch KM I, 35. — Kritik des Musikästhetikers Sulzer s. Musikal. Monatsschr. 1792, 44.

(127) R. besass laut Versteig. Kat. sämtliche Werke Kants, teilweise in Doubluren; ebenso die Vorlesungen über die Kantische Philosophie der Popularisatoren Kants: Steffens, Beck, Will, Hermann, C. C. E. Schmid und Reinhold.

(128) Deutschland I, 379.

(129) KM II, 87. — Michaelis schreibt einen «Entwurf der Aesthetik für Vorlesungen», Augsb. 1796.

(130) Berl. Mus. Ztg. I, 29.

(131) Vgl. seinen Aufsatz «Ueber die wichtigsten Erfordernisse und Bedingungen der Tonkunst, als schöner Kunst» in Berl. Mus. Ztg. I, 129.

(132) Br. aufmerks. Reis. II, 98. 99.

(133) KM I, 7.

(134) Deutschland I, 127 ff. und Lyceum I, 2, S. 170 ff.

(135) Br. aufmerks. Reis., Vorbericht. — Im «Musikal. Handbuch auf 1782» heisst's: «Man frage nur die heilige Lehrerin, Erfahrung». («Vom Künstlerstolz».)

(136) Br. aufmerks. Reis., Vorbericht.

(137) Berl. Archiv. d. Zeit u. ihres Geschmacks, 1795, VI.

Thesis: «Virtuosen und Musikfreunde... behaupten, ... die Tonkunst habe in den letzten 20 Jahren mächtige Fortschritte... gethan» (sc. zur absoluten Musik hin).

Antithesis: «Ernste Künstler... jammern über den schnellen Verfall der Kunst.» (sc. von der Vokalmusik los).

Synthesis: «Es klingt sonderbar genug, dass zwei so entgegengesetzte Urtheile gegründet seyn sollen, und doch sind sie es würklich. Hier ist die Auflösung.» (sc. in der Instrumentalmusik).

(138) D. com. Oper (Anhang), 106.

(139) Karl Vorländer. Geschichte der Philosophie. 5. Aufl. Lpz. 1919, Bd. II, 249.

(140) D. com. Oper (Anhang), 106.

(141) Br. aufmerks. Reis., Vorbericht.

(142) D. com. Oper, 6. 7.

(143) Handschriftlicher Zusatz Reichardts im Ex. der Preussischen Staatsbibliothek.

(144) «J. Fr. Reichardt an die Freunde der edlen Musik» als Anhang zum «Lyceum».

(145) Cl. Brentano hat noch immer das Beste darüber gesagt mit den Worten: «In seiner Einfachheit liegt zu viel Bewusstsein, in seiner Erfindung zu viel Bekanntes, in seiner Unschuld zu viel Absicht, und in all (?) seinen Liedern schwebt er zwischen dem Volkston und Opernton, so das rechte Geschmackvolle hat er...». Brentano an A. v. Arnim. (bei Steig a. a. O.)

(146) Vorrede zu «Oden und Lieder von Uz, Kleist, Hagedorn u. a. 1782».

(147) Max Friedländer. Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Stuttg. u. Berl. 1902. Bd. I, Abth. 1, 198.

(148) Rezension von «12 deutsche Lieder» von Sophie Westenholz in Berl. Mus. Ztg. II, 163.

(149) Rezension von «Fischerlied» von Ae. Kunzen in Mus. Wochenbl. 1791, IV, 26.

(150) Mit ganz wenigen Ausnahmen bei den Goetheschen Balladen: «Erlkönig» — «Der Edelknabe und die Müllerin» — «Das Blümlein Wunderschön» — «Der Müllerin Reue».

(151) Rezension von «Des Pfarrers Tochter von Taubenhain», Ballade von Bürger — Zumsteeg in Mus. Wochenbl. 1791, S. 187.

(152) Pauli a. a. O., 210.

(153) Vgl. Friedländer a. a. O., I, 1, 139.

(154) R's Instrumentalmusik z. B. dürfte von seiner Theorie, dass in einem musikalischen Satz nur immer eine Empfindung ausgedrückt werden darf, beeinflusst sein.

(155) KM II, 5.

(156) Br. aufmerks. Reis. I, Vorbericht.

(157) Dass R's Kritik speziell der polyphonen Musik gilt, geht aus folgendem beigefügten Satz hervor: «Sie geben sich oft die äusserste Mühe mit der harmonischen Ausarbeitung ihrer Stücke, und verdienen dafür den Beyfall des Kenners.»

(158) D. com. Oper (Anhang), 105. — Vgl. dazu die Titel-Formel von Kant's Schrift «Ueber den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis.»

(159) KM I, 111.

(160) Km I, 144.

(161) Joël a. a. O., 712.

(162) Br. aufmerks. Reis. I, Vorbericht.

(163) KM I, 112.

(164) Die Briefe in «Deutschland» I, 378;
Die Vorlesungen in Wien. Br. II, 179.

(165) Berl. Mus. Ztg. II, 164.

(166) KM I, 51 ff.

(167) Berl. Mus. Ztg. II, 180.

(168) KM II, 16 ff.

(169) Br. aufmerks. Reis. I, 2.

(170) Eine besondere Rubrik im KM unter diesem Titel. — Vgl. auch Br. aufmerks. Reis., Vorbericht, 5.

(171) KM I, 112.

(172) Lyceum I (Anhang), 1. 2.

(173) «Die Musikhändler sind itzt dort eben so karg und gewinnsüchtig, wie überall, und stechen selten andre Sachen, als die schon in Abschriften im Publico sind, oden ihnen umsonst, oder doch so gut als umsonst gegeben werden. Daher verlegen gute Componisten ihre Werke dort meistentheils selbst.» R. in Mus. Monatsschr. I, 17.

(174) Mus. Wochenbl. 1791, I, 3.

(175) Ebenda.

(176) Die Werke von Palestrina z. B. figurieren getrennt unter «Palestrina» und «Pränestini». Einige seiner Messen haben den Zusatz «ohne Begleitung geschrieben.» (!) Flüchtigkeiten in der Na-

menschreibung, wie z. B. Jerradellas für Terradellas. Vater Joh. Sebastian und Sohn Ph. Emanuel Bach werden unter einen Hut gesteckt — übrigens typisch für ihre Bewertung noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts! —; dasselbe bei Vater und Sohn Scarlatti. — «Fiorini» (ob Fiorino oder Fioroni?) — Das Gros der Komponisten wird en bloc abgetan, mit entsprechenden Falschschreibungen.

(177) Lyceum I (Anhang), 1. 2.

(178) D. com. Oper, 121. Die Stelle lautet: «...da ich mich nach all dem, was ich über die Musik der Alten gelesen, und aus den Werken ihrer dramatischen Dichter geschlossen, davon überzeugt habe, dass sie den Gesang, wie wir ihn heut zu Tage nehmen, eben so wenig gehabt haben, als die Harmonie, und dass die Deklamation ihre einzige Musik war». R. fährt fort, er könne es sich sehr leicht denken, dass sie dafür die Deklamation vollkommener beherrscht hätten als die Modernen. — Wenn R. unter «Deklamation» den vorwiegend rhythmischen und nicht melodischen Charakter der griechischen Musik versteht, so hat er allerdings recht. — R. kommt viel später, im Jahre 1806, wieder auf die griech. Musik zu sprechen. Die Stelle möge als interessanter Beleg für R's historisches Wissen, seine Kenntnis der Quellen, seine kritische Einstellung zu ihnen und sein musikhistorisch geschultes, sicheres Stilempfinden in extenso folgen: «Was Hrn. v. Murr (den Uebersetzer von Philodems Schrift «Von der Musik») bewogen hat, die von Kircher aufgefundene, aber sicherlich schlecht entzifferte und in unsre Notenschrift übertragene griechische Melodie zu den ersten 8 Versen der ersten pythischen Ode Pindars, hier noch einmal abdrucken zu lassen, begreifen wir um so weniger, da sie seit der Zeit, als sie in des P. Kirchers «Musurgia» erschien, von Burette in den Mémoires de l'Académie des Inscriptions; in Marpurgs «kritischer Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik»: in Martini's «Storia della Musica»: in Burney's «History of Musik»: in La Borde's «Essai sur la Musique ancienne et moderne» und in Forkels «Allgemeiner Geschichte der Musik» abgedruckt steht. Wenigstens hätte Hr. v. M. sich hüten sollen, den ungeschickten Versuch Burneys noch mehr zu vervielfältigen, der sich die unselige Mühe gegeben, durch Hinzufügung eines schlechten Basses, den die Melodie ihrer ursprünglichen Natur nach gar nicht vertragen kann, einen schlechten modernen Choral daraus zu machen». (Berl. Mus. Ztg. II, 164.)

Der Historiker Reichardt ist es, der wünscht (Berl. Mus. Ztg. I, 84), dass «die berühmte Bibliothek Gerbers, von der dieser 1804 einen Katalog drucken liess, wenigstens nach dem Tode des Sammlers in eine öffentliche Bibliothek aufgenommen werde».

Als weiterer Beleg für R's Forderung nach getreuer Wiedergabe des Originals diene folgende Stelle: «Charakteristische Nationalmusik... muss... ohne alle Umänderung bekannt gemacht werden, so nur hat sie, wenigstens für den redlichen Forscher, einen reellen Werth.» (Berl. Mus. Ztg. II, 180.)

(179) Vgl. Reichardts Aufsätze «Etwas über die Musik im Mittelalter» (Berl. Mus. Ztg. I, 96); über Kirchenmusik und über das Volkslied, beide im KM.

(180) Hans Ehinger. Friedrich Rochlitz als Musikschriftsteller. (Sammlung musikwissenschaftl. Einzeldarstellungen, 9. Heft) Lp., Br. u. H., 1929. S. 56.

(181) KM I, 57.

(182a) Wiener Br. I, 231.

(182b) Wiener Br. I, 249.

(183) Berl. Mus. Ztg. II, 164.

(184) Charakteristische Beispiele finden sich in Br. aufmerks. Reis. I. II., im KM, besonders aber in D. com. Oper, S. 24.

(185) Rezension von A. W. Schlegels Aufsatz «Briefe über Poesie etc.» in Deutschland, I, 379.

(186) Br. aufmerks. Reis. I, 67.

(187) Bei Pauli a. a. O., 30.

(188) Allg. mus. Ztg. Leipzig XVI, 459.

(189) Rezension des KM I in «Deutsche Bibliothek» 53, I, 141; sign. «Vz.»

(190) Allg. mus. Ztg. Leipzig III, 600.

(191) KM I, 18.

(192) Brentano an Arnim, Brief v. 15. Januar 1808 (bei Steig a. a. O., 24).

(193) Joël a. a. O., 707.

(194) KM I, 7.

(195) KM II, 1.

(196) Vgl. Arnold Schering. Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung. Zts. der JMG, VIII, Heft 7 und 8. 1907. S. 267.)

(197) KM I, 7.

(198) Wiener Br. II, 186.

(199) Berl. Mus. Ztg. I, 31.

(200) In den «Vorlesungen über die dramatische Kunst und Literatur» teilt Schlegel die dramatische Kunst und Literatur in die «antike» und «romantische». — «Mit dieser Gegeneinanderstellung und genauen Charakterisierung», sagt R., «hat Schlegel mir besonders wohlgethan: er giebt mir damit neue befestigende Grundsteine zu meinem ... System von der Entstehung und Natur der neuen Musik...» (Wiener Br. II, 186).

Vielleicht sind auch Hegel's, in den «Vorlesungen über Aesthetik» aufgestellte drei ästhetische Grundformen: symbolisch — klassisch — romantisch nicht ohne Einfluss auf R. geblieben. Die Begriffe «symbolisch» (Architektur) und «klassisch» (Plastik) würden dann bei ihm unter dem Begriff «antik» zusammenfallen, während sich die Begriffe «romantisch» (Musik und Malerei) bei beiden Aesthetikern decken. —

Allerdings figuriert Hegels Name weder in den Schriften noch im Versteig. Kat.

(201) Vgl. etwa J. A. Hiller. Über die Musik und deren Wirkungen, 1781; oder:

Michaelis. Ueber den Geist der Tonkunst, 1795.

(202) Vgl. H. Kretzschmar. Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre, I, 67. 68. 72. (Jahrbuch Peters 1911).

(203) Reichardts Rezension von Meissner's «Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumann's» in Berl. Mus. Ztg. I, 377.

(204) J. J. Quantz. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Neudruck v. A. Schering, 1906.

(205) Spaziers Berl. Mus. Ztg. 1794, 117.

(206) Rezension von Forkels «Geschichte der Musik», Einleitung in Mus. Monatsschr. 1792.

(207) KM I, 19.

(208) Wiener Br. II, 8. 9.

(209) Berl. Mus. Ztg. I, 13 ff.

(210) A. Schering. Musikästh. d. deutsch. Aufkl., 321.

(211) KM I, Widmung.

(212) KM II, 41.

(213) Ebenda.

(214) Berl. Mus. Ztg. I, 31.

(215) Vgl. dazu etwa Jean Paul: «O Musik! Nachklang aus einer entlegenen harmonischen Welt! Seufzer des Engels in uns!» (Unsichtbare Loge). — Schon Abt Vogler spricht von der Musik als einer «sphärischen Herzenssprache» und vergleicht sie einem Zauberstab. (nach Wilh. Caspari. Gegenstand und Wirkung der Tonkunst nach der Ansicht der Deutschen im 18. Jahrhundert. Diss. Erlangen, 1903. S. 44).

(216) Nach Reichardts Rezension von Burney's «Allgemeiner Geschichte der Musik», Bd. 3, im Mus. Wochenbl. 1791, 73 ff.

(217) Wiener Br. I, 355.

(218) Ein Abdruck von Auszügen aus Briefen über die Zellersche Methode findet sich im Anhang der Wiener Briefe, Bd. II.

(219) Berl. Mus. Ztg. I, 31.

(220) Pariser Br., 310.

(221) Zitiert nach Schering a. a. O., 269.

(222) Leibniz schliesst nach dem Satze der Kontinuität, dass es Grade des Bewusstseins geben müsse. Vorstellungen steigen nach ihm vom Unbewussten übers Halbbewusste zum hellen Bewusstsein auf. Die Seele stellt immer vor, aber nicht bewusst.

(223) Vgl. Karl Grunsky. Musikästhetik. Neudruck. Lpz. 1911. S. 25: «Subjekt (d. h. der Träger musikalischer Bewegung) ist das unbekannte, der Empfindung gleichgültige Es».

(224) KM I, 179.

(225) Zitiert nach Wilhelm Caspari a. a. O., 22. 23.

(226) Auch Literaten und Philosophen interessiert die Parallelität von Tonbewegung und «Gemütsbewegung». Vgl. z. B. Schiller in seiner Rezension der Gedichte von Matthisson, 3. verm. Aufl. 1794. «Nun besteht aber der ganze Effekt der Musik... darin, die innern Bewegungen des Gemüts durch analoge äussere zu begleiten und zu versinnlichen. Da nun jene innern Bewegungen... nach strengen Gesetzen der Notwendigkeit vor sich gehen, so geht diese

Notwendigkeit und Bestimmtheit auch auf die äussern Bewegungen, wodurch sie ausgedrückt werden, über... Dringt nun der Tonsetzer und der Landschaftsmaler in das Geheimnis jener Gesetze ein, welche über die innern Bewegungen des menschlichen Herzens walten, und studiert er die Analogia, welche zwischen diesen Gemütsbewegungen und gewissen äussern Erscheinungen stattfindet, so wird er aus einem Bildner gemeiner Natur zum wahrhaften Seelenmaler». (Schillers Werke. Säkular-Ausgabe. Bd. 16, 258. 259).

(227) Lazarus, zitiert nach: Hugo Goldschmidt. Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen. Zürich und Leipzig 1915. S. 10.

(228) Mus. Monatsschr. 1792, 4. Stück sub «Jomelli».

(229) KM II, 5.

(230) «Er (sc. der Tonsetzer resp. der Landschaftsmaler) tritt aus dem Reich der Willkür in das Reich der Notwendigkeit ein und darf sich, wo nicht dem plastischen Künstler, der den äussern Menschen, doch dem Dichter, der den innern zu seinem Objekte macht, getrost an die Seite stellen». (Schiller. Rezension der Gedichte von Matthisson. Sämtl. Werke. Säkular-Ausgabe. Bd. 16, 259.)

(231) D. com. Oper (Anhang), 114.

(232) KM I, 4.

Paul Mies, in seinem Aufsatz «Ueber die Tonmalerei», teilt einige ähnlich klingende Sätze aus einer Hamburger Kritik über Telemann mit: «...und welches ein Hauptfehler in allen seinen Werken ist, den er den Franzosen abgelernt hatte, er war so sehr in die musikalischen Mahlereyen verliebt, dass er sie nicht selten ganz widersinnig anbrachte, an einem mahlerischen Worte oder Gedanken kleben blieb, und darüber den Affekt des Ganzen vergass; dass er in Spielwerke verfiel und Dinge malen wollte, die keine Musik ausdrücken kann». (Zeitschr. f. Aesthetik u. allgemeine Kunstwissenschaft, hg. v. M. Dessoir, Bd. 7, 1912, S. 608.)

(233) Zitat Reichardts im Mus. Wochenbl. 1791, VIII, 58.

(234) D. com. Oper (Anhang), 114.

(235) Ebenda.

(236) Ebenda.

(237) Vgl. Arnold Schering. Christian Gottfried Krause. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikästhetik. (Zeitschr. f. Aesthetik u. allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. II, 1907, S. 548 ff.)

(238) Zitat Forkels aus Sulzers «Allgem. Theorie der schönen Künste» im «Musikal. Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783», XIII.

(239) Zitiert nach Carl Mennicke. Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Lpz. 1906. S. 265.

(240) Ueber die musikalische Malerey. An den königl. Kapell-Meister, Herrn Reichardt von J. J. Engel. Berlin 1780. S. 26.

(241) Forkels Musikalisches Almanach... 1783, XIII.

(242) Spazier «Etwas über den Werth und Zweck der Fuge» in Spaziers Berl. Mus. Ztg. 1794, 97 ff.

243) «...und es existiert wirklich eine allgemein beliebte und wirksame Kunst, die kein anderes Objekt hat als eben diese Form der Empfindungen. Diese Kunst ist die Musik. (Schillers Sämtl. Werke, Säkular-Ausgabe Bd. 16, 258.)

Vgl. auch Goldschmidt a. a. O., 225 betr. Schillers Musikästhetik.

(244) Vorländer a. a. O., 146.
(245) Vorländer a. a. O., 170.
(246) Vorländer a. a. O., 168. 169.
(247) Vorländer a. a. O., 167.
(248) Joël a. a. O., 732.
(249) Schreiben berl. Musik, 11.
(250) J. Kant. Kritik der Urteilskraft. Text der Ausgabe 1790. Lpz., Reclam. S. 47.
(251) Vgl. Kretzschmar a. a. O., II, 71 ff.
(252) Br. aufmerks. Reis. I, 98.
(253) Br. aufmerks. Reis. I, 12.
(254) Br. aufmerks. Reis. I, 15.
(255) D. com. Oper (Anhang), 112.
(256) Br. aufmerks. Reis. I, 17.
(257) Br. aufmerks. Reis. II, 76.
(258) KM II, 68.
(259) Mus. Monatsschr. 1792, 7.
(260) KM I, 6.
(261) Berl. Mus. Ztg. II, 19.
(262) Berl. Mus. Ztg. II, 57.
(263) KM II, 67.
(264) KM II, 65.
(265) Mus. Wochenbl. 1791, 165.
(266) Mus. Monatsschr. 1792, 46.
(267) KM I, 87.
(268) Kritik der Urteilskraft, 43 (Fussnote).
(269) Vorländer a. a. O., II, 104. — Spazier spricht in der Rezension des «Geist des KM» von dem «heut zu Tage leider zu sehr bei Seite gelegten Burke» und führt u. a. die Stelle aus Burke an, wo dieser die auch Reichardt beschäftigende Frage, «ob man nicht durch Geschmack und Cultur am Genusse schöner Werke verliere», ventiliert. (Mus. Monatsschr. 1792, 134.) Vielleicht ist Reichardt durch die schöne Würdigung Burke's durch Kant in dessen Kr. d. Urteilskr., S. 136 auf Burke's Schriften aufmerksam geworden.
(270) Spazier im Mus. Wochenbl. 1791, 146.
(271) Berl. Mus. Ztg. I, 239.
(272) Deutschland I, 418 (Fussnote).
(273) Deutschland I, 1.
(274) Schering im Vorwort zu Quantz a. a. O., IV.
(275) Quantz a. a. O., 238.

(276) K. Ph. E. Bach. Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen. Neudruck v. W. Niemann. 5. Aufl. Lpz. 1925. Theil I, S. 30, Paragr. 26.
(277) KM I, 111.
(278) Mus. Almanach 1796, I, sub Ph. E. Bach.
(279) 33. Pariser Br., 39. 40.
(280) KM II, 96.
(281) KM I, 206.
(282) Mus. Almanach 1796, III.
(283) Mus. Almanach 1796, I, sub J. S. Bach.
(284) 34. Pariser Br., 88.
(285) Vorbericht zu den «Oden und Liedern... 1782».
(286) Brentano an Arnim, Brief v. 15. Februar 1805.
Arnim an Brentano, Brief v. 27. Februar 1805.
(R. Steig a. a. O.)
(287) Lyceum, 194.
(288) Deutschland I, 127.
(289) Vgl. auch Goldschmidt a. a. O., 73. —
In Reichardts nachgelassener Bibliothek fand sich laut Versteig. Kat. folgende einschlägige Literatur:

Englische Moralphilosophen:

1. Fr. Hutcheson. Ueber die Natur und Beherrschung der Leidenschaften, aus dem Engl. Lpz. 1760.
2. H. Home. Grundsätze der Kritik, Theil 1—3. Lpz. 1763—1766.
3. E. Burke. Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe v. Erhabenen und Schönen. Riga 1773.
4. E. Burke. Rechtfertigung seines politischen Lebens, übersetzt v. F. Gentz. Berl. 1796.
5. John Harris. Abhandlungen über Kunst, Musik, Dichtkunst und Glückseligkeit. Aus dem Englischen. Halle 1780.

Werke über den Geschmack:

ausser Kants «Kritik der Urteilskraft» und seinen «Betrachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen», 1771 noch:
1. M. Herz. Versuch über den Geschmack. Berl. 1790.
2. G. S. Steinbart. Grundbegriffe zur Philosophie über den Geschmack, Heft 1. Züllichau 1795.
3. L. Benda vid. Beiträge zur Kritik des Geschmacks. Wien 1797.
(290) Forkels Musikal. Almanach f. Deutschland... 1783.
(291) «Ueber die Bemerkungen eines Reisenden die Berlinischen Kirchenmusiken, Concerte, Oper, und Königliche Kammermusik betreffend von Joh. Carl Friedrich Rellstab». Berl. 1789. S. 8:
«Beim 10. und 11. Tacte (sc. der Ouverture von Reichardts «Trauercantate» auf den Tod Friedrichs II.) hat Hr. C. (Capellmeister) R. (Reichardt) auch ganz klar bewiesen, dass er kein Naturalist ist, wie ihm in den Bemerkungen (sc. eines Anonymus: «Be-

merkungen eines Reisenden über die zu Berlin vom September 1787 bis Ende Januar 1788 gegebene öffentliche Musiken, Kirchenmusik, Oper, Concerte, und Königliche Kammermusik betreffend». Halle, 1788) Schuld gegeben wird; jeder Naturalist würde in beyden Tacten zwischen der letzten Note des Basses u. der Bratsche Quinten gemacht haben».

(292) In Schillers «Horen», 1795, Bd. I., Stück V. VI.

(293) Br. aufmerks. Reis. I, 12.

(294) Berl. Mus. Ztg. II, 33.

(295) Zitiert nach Goldschmidt a. a. O., 246.

(296) KM I, 51.

(297) Lyceum, 186.

(298) Siehe Paul Mies. Ueber die Tonmalerei. (Zeitschr. f. Aesthetik und allgem. Kunstwissensch. Bd. VII, 1912, 397—450 und 578—618.) S. 413.

(299) Zitiert nach Mennicke a. a. O., 265.

(300) Die wesentlichsten Gesichtspunkte Engels sind von Paul Mies a. a. O., 411 ff.; und von Hugo Goldschmidt a. a. O., 229 kritisch beleuchtet worden, worauf verwiesen sei.

(301) Forkel schreibt: «Es wäre zu wünschen, dass Herr Kapellmeister Reichardt öfter im Stande wäre, den Herrn Verf. dieser Abhandlung (sc. Engel) ins musikalisch-ästhetische Gebiet zu locken».

(Forkels Musikal. Almanach f. Deutschland 1783.)

(302) D. com. Oper, 53.

(303) Br. aufmerks. Reis. II, 75.

(304) Reichardts Aufsatz «Wanderungen und Träumereien im Gebiete der Tonkunst» in Berl. Archiv d. Zeit u. ihres Geschmacks, Junius 1795.

(305) D. com. Oper, 76.

(306) «Ueber die musikalische Malerey», 12.

(307) Goldschmidt a. a. O., 229.

(308) «Ueber die musikalische Malerey», 34.

(309) Goldschmidt a. a. O., 229.

(310) Im Aufsatz «Ueber Hildegard von Hohenthal» im «Lyceum», 1797, 172 ff.

(311) Goldschmidt, a. a. O., 170.

(312) Vgl. A. Schopenhauer: «Die vier Stimmen aller Harmonie, also Bass, Tenor, Alt und Sopran... entsprechen den vier Abstufungen in der Reihe der Wesen, also dem Mineralreich, Pflanzenreich, Thierreich und dem Menschen». («Zur Metaphysik der Musik». In «Welt als Wille und Vorstellung», Theil II, Buch 3, Kap. 39.)

(313) Zeitschr. f. Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft, hg. v. M. Dessoir, Bd. II, 1907, S. 516.

(314) 5. Pariser Br., 124 und 128.

(315) Schreiben berl. Musik, 255.

(316) Mus. Wochenbl. 1791, IV, 29.

(317) Mus. Wochenbl. 1791, XVII, 1. Londoner Brief.

(318) Berl. Mus. Ztg. I, 9; abgedruckt bei A. Chr. Kalischer. Beethoven und seine Zeitgenossen. Bd. 1, 44.

(319) In der ausführlichen Besprechung des berühmten Benefizkonzertes v. 22. Dezember 1808 im Kärntnerthor-Theater. (Wiener Br. I, 255.)

(320) Wiener Br. II, 8.

(321) In Reichardts bekanntem literarischem Portrait Napoleons im 10. Pariser Br. 1802, S. 291.

(322) Instruktive Beispiele geben auch der 21. Wiener Br., S. 111 und der 44. Pariser Br., S. 362. (Beschreibung von Lothringen: «mahlerisch an den Wänden der Berge hangende Weinberge» — «malerische dicke Baumgruppen»).

(323) Br. aufmerks. Reis. I, 12.

(324) Br. aufmerks. Reis. I, 12.

(325) D. com. Oper, 69.

(326) Br. aufmerks. Reis. I, 9. 10.

(327) «Versuch einer Anweisung...»: «Wenn in einem Adagio der Conzertist den Ton bald verstärkt, bald mässiget, und also durch Schatten und Licht mit Affecte spielet...» (XVII. Hauptst. VII. Abschn. Paragr. 25.)

(328) K. Ph. E. Bach a. a. O. I, 83: «Wegen Mangel des langen Tonhaltens und des vollkommenen Ab- und Zunehmen des Tones, welches man nicht unrecht durch Schatten und Licht mahlerisch ausdrückt,...»

(329) Leopold Mozart. Versuch einer gründlichen Violinschule... Facsimilierte Ausgabe v. B. Paumgartner, 1922: «...Ja man muss das Schwache mit dem Starken, ohne Vorschrift, auch meistens selbst abzuwechseln und jedes am rechten Orte anzubringen wissen: denn dies heisst nach dem bekannten Mahlerspruche, Licht und Schatten». (12. Hauptst. Paragr. 8, S. 256.)

(330) Charles Avison's Versuch über den musikalischen Ausdruck. Aus dem Engl. übersetzt. Leipzig, 1775.

«So wie eine gehörige Mischung des Lichts und Schattens, oder das, was man das Helldunkle zu nennen pflegt, in der Mahlerey eine edle Wirkung hat, ...; so ist auch die kluge Mischung der zusammenstimmenden Töne und der Dissonanzen einer musikalischen Komposition gleichfalls wesentlich». (Schatten-Dissonanzen) (S. 22.)

(331) Br. aufmerks. Reis. I, 28. 29.

Avison a. a. O., 25: «Wie man bey der Betrachtung eines Gemähldes in einer gewissen Entfernung stehen muss, ... in welcher man alle Theile desselben nach ihren wahren Verhältnisssen sieht, so giebt es auch in einem Concerte, eine gewisse Entfernung, in welcher die Töne in einander schmelzen...»

(332) Br. aufmerks. Reis. I, 26. 27.

(333) Händels Jugend, 15.

(334) KM II, 36.

(335) 10. Pariser Br., 305.

(336) 6. Pariser Br., 160.

(337) 4. Pariser Br., 112.

(338) Wiener Br. I, 337.

(339) Die im Vergleich mit sämtlichen Reichardtschen Schriften einzig dastehende Häufung von Malerei-Lehnwörtern im «Musikal. Handbuch... 1782», die überdies oft zu recht geschmacklosen Bildern herhalten müssen, sowie das holperige Deutsch reimen sich kaum mit Eitners Argumenten für die Autorschaft Reichardts an diesem Werk.

(340) Br. aufmerks. Reis. I, 13.

Vgl. dazu Avison a. a. O., 28: «Es ist schon oben bemerkt, dass es, eigentlich zu reden, nur drey Stücke giebt, worauf der Werth einer jeden musikalischen Komposition beruhen kann. Diese sind die Melodie, die Harmonie und der Ausdruck».

(341) Berl. Mus. Ztg. II, 50. 51.

(342) 24. Pariser Br., 198.

(343) KM I, 161.

(344) KM I, 196.

(345) Berl. Mus. Ztg. II, 173. — Rezension des Oratoriums «Empfindungen am Grabe Jesu».

(346) Berl. Mus. Ztg. II, 57 ff.

(347) KM II, 68.

(348) Br. aufmerks. Reis. I, 99.

(349) Br. aufmerks. Reis. I, 105.

(350) Br. aufmerks. Reis. I, 122.

(351) Br. aufmerks. Reis. I, 137.

(352) Br. aufmerks. Reis. I, 114.

(353) KM I, 24.

(354) Avison a. a. O., 52: «Was ist also wahrer musikalischer Ausdruck? Ich antworte: es ist eine solche Zusammenstimmung der Melodie und Harmonie, die uns auf die stärkste Art rührt, und diejenigen Leidenschaften oder Gemüthsbewegungen in uns erregt, die der Poet zu erregen sucht.»

Allein schon diese Stelle dürfte genügen, um eine Beeinflussung Reichardts durch Avison als kaum in Frage kommend zu betrachten. Vollends schliesst der Abschnitt bei Avison «Ueber die Gewalt und die Wirkungen der Musik» eine solche aus, während wiederum der dritte Teil, betitelt: «Ueber den musikalischen Ausdruck, in sofern er den Spieler angeht», manchen ähnlich formulierten Gedanken bei Reichardt entspricht.

(355) KM II, 38.

(356) KM II, 66.

(357) Ein typisches Beispiel für die Tatsache, dass Reichardts Harmonie-Gefühl eng begrenzt ist! Die in der «Alceste» beanstandete Stelle ist im Vergleich mit parallelen Stellen z. B. eines Monteverde direkt harmlos.

(358) KM I, 44.

(359) KM II, 68.

(360) Ebenda.

(361) KM II, 69.

(362) KM II, 68.

(363) Allg. mus. Ztg. Leipzig III, 169. 170.
(364) Karl Heinrich Mattlinger. Mozarts Bekenntnisse und Lehren über seine Kunst. Diss. Basel. 1918. S. 3.
(365) Brief v. 26. Sept. 1781 (Schiedermair's Gesamtausgabe II, 122) bei Mattlinger a. a. O., 1.
(366) Goldschmidt a. a. O., 230.
(367) KM I, 24 ff.
(368) KM II, 39.
(369) KM I, 62.
(370) KM I, 63.
(371) KM I, 41.
(372) KM II, 37. — R. analysiert die Stelle folgendermassen: «Der Diskant gehe in langsamer Bewegung und in Moll; der Tenor in lebhafter Bewegung und in Dur; beide zuerst getrennt, dann zusammen, wobei die Oberstimme die langsame Bewegung durch lange Notenwerte, durch Deklamation in tiefer Lage und Modulation nach Moll-Tonarten beibehalte, während die Unterstimme ihrem Charakter entsprechend, lebhafte Passagen ausführe. «Wie schön und ungezwungen diese beiden so entgegen gesetzten Charactere verwebt sind zu einem kunstgemässigen Ganzen muss man hören und fühlen», schliesst R. begeistert.
(373) Reichardt berichtet in Schulzens Biographie: «Auch in den verschiedensten Lagen hat nie der mindeste Streit, fast möcht ich sagen, nicht die mindeste Verschiedenheit der Meynungen zwischen uns statt gehabt; wenigstens ist dies lezte in Beziehung auf die Kunst buchstäblich wahr. Vielleicht haben nie zwey Künstler auf Einer Bahn mit mehr Liebe und gegenseitigem Genuss zu gleichem Ziel gewandelt...»
(Allg. mus. Ztg. Leipzig III, 174. 175.)
(374) Goldschmidt a. a. O., 25.
(375) KM I, 64.
(376) KM I, 91.
(377) Br. aufmerks. Reis. I, 169.
(378) KM II, 69.
(379) KM I, 91.
(380) Mus. Monatsschr. 1792, 44.
(381) Berl. Mus. Ztg. I, 123.
(382) Goldschmidt a. a. O., 9.
(383) KM I, 84.
(384) Quantz a. a. O., 191.
(385) K. Ph. E. Bach a. a. O., 85.
(386) Br. aufmerks. Reis. I, 35 ff., abgedruckt in Spaziers Berl. Mus. Ztg. 1794, 161. 162.
(387) Engel a. a. O., 29.
(388) Im Aufsatz «Ueber Menuetten in Sinfonien» in Mus. Wochenbl. 1791, XII, 91.
(389) Goldschmidt a. a. O., 230.
(390) Kretzschmar, Affektenlehre II, 70.
(391) Mattlinger a. a. O., 2.

(392) Vgl. dazu H. Riemann. Grundlinien der Musikästhetik. Aufl. 4. Berl. 1919.
(393) Joël a. a. O., 722.
(394) Schering, Musikästhetik d. d. Aufklärung, 320.
(395) Nach Goldschmidt a. a. O., 173.
(396) In seiner Schrift «Bestimmung des Zwecks einer Theorie der schönen Künste», zitiert nach Berl. Archiv d. Zeit u. ihres Geschmacks, Februar 1795.
(397) Br. aufmerks. Reis. II, 166.
(398) Br. aufmerks. Reis. I, 167.
(399) Schreiben berl. Musik, 5. 6.
(400) Br. aufmerks. Reis. II, 41.
(401a) Schering. Chr. G. Krause, 550, Fussnote.
(401b) Ebenda.
(402) Quantz a. a. O., 12.
(403) K. Ph. E. Bach a. a. O. II, 81 resp. 85 resp. 82.
(404) Zitiert nach Kretzschmar, Affektenlehre I, 70.
(405) Schreiben berl. Musik, 6.
(406) KM I, 7.
(407) KM I, 179.
(408) KM II, 16.
(409) KM II, 166.
(410) KM I, Widmung VII.
(411) Br. aufmerks. Reis. I, 12. 13.
(412) KM I, 112.
(413) Br. aufmerks. Reis. I, 57.
(414) «Bemerkungen eines Reisenden über die zu Berlin... gegebene öffentliche Musiken, Kirchenmusik, Oper, Concerte, und Königl. Kammermusik betreffend». Halle 1788. (von Anonymus), S. 71.
(415) KM I, 203.
(416) Mus. Monatsschr. 1792, 4. Stück (Gerber).
(417) Wiener Br. I, 249.
(418) KM II, 68.
(419) Händels Jugend, 14.
(420) Wiener Br. I, 23 ff.
(421) Br. aufmerks. Reis. I, 21.
(422) 5. Wiener Br.
(423) Wiener Br. I, 215.
(424) Wiener Br. I, 171.
(425) KM II, 36. 37.
(426) Br. aufmerks. Reis. II, 57.
(427) D. com. Oper (Anhang), 109.
(428) Spaziers Berl. Mus. Ztg. 1794, 117.
(429) Spaziers Berl. Mus. Ztg. 1794, 127.
(430) KM II, 5.
(431) Berl. Mus. Ztg. I, 13 ff. und speziell Fussnote S. 13.
(432) Zitiert nach Schering, Chr. G. Krause. (Von der Musikalischen Poesie, 1752.) S. 553.

Schering verweist daselbst auch auf Beethoven, Wagner und Schopenhauer, bei denen sich derselbe Gedanke findet, der noch auf die Plastik angewendet wird.

(433) Berl. Mus. Ztg. II, 57 ff.

(434) Mus. Wochenbl. 1791, XVIII.

(435) Karl L. Schäfer. Musikalische Akustik. 2. Aufl. Berl. u. Lpz., 1912. S. 143.

(436) Autobiographie in Berl. Mus. Ztg. I, 325.

(437) Berl. Mus. Ztg. I, 31.

(438) KM I, Widmung V.

(439) KM I, 8.

(440) KM II, 5.

(441) Schering. Krause, 556.

(442) Aufsatz «Ueber die musikalische Komposition des Schäfergedichts» in «Deutsches Museum» II, 1777. S. 286. 287.

(443) Autobiographie in Berl. Mus. Ztg. I, 331.

(444) 11. Pariser Br., 324.

(445) Vgl. die Wiener Briefe.

(446) Berl. Mus. Ztg. I, 32.

(447) Ebenda.

(448) 39. Pariser Br., 244 ff.

(449) Berl. Mus. Ztg. I, 141.

(450) Mus. Wochenbl. 1791, XI, 86. —

Vgl. auch den Aufsatz «Vom Künstlerstolz» im Musikal. Handbuch 1782: «Unter allen schönen Künsten ist vielleicht die Tonkunst die einzige, die das schöne Geschlecht ganz versteht; denn sie ist die einzige, die mit diesem Geschlecht in der nächsten Verbindung steht, ich mag nun Rücksicht nehmen auf ihre Sinnlichkeit selbst, oder auf ihr eigenthümliches Vermögen, so gerade aufs Herz zu wirken».

Das Thema «Virtuose und süsser Beifall des schönen Geschlechts» wird auch in diesem Aufsatz abgewandelt.

(451) KM I, 84.

(452) «Ueber die bildende Nachahmung des Schönen» von Karl Philipp Moritz, eine Abhandlung, die in die Werke Goethes eingegangen ist. (Jubil. Ausg. Bd. 33, 60). Spazier spielt in seinem Aufsatz «Ueber Menuetten in Sinfonien» auf diese Stelle an. (Mus. Wochenbl. 1791, XII, 91 ff.)

(453) Rezension von Händels «Messias» in Berl. Mus. Ztg. I, 41 ff.

(454) Michaelis. «Ueber die wichtigsten Erfordernisse und Bedingungen der Tonkunst, als schöner Kunst». Der Aufsatz erschien in Reichardts Berl. Mus. Ztg. I, 130.

(455) «Man kann auch das, was man in der Musik Phantasien (ohne Thema) nennt, ja die ganze Musik ohne Text zu derselben Art zählen». Kritik der Urteilskraft, 77.

Im übrigen gehen Kants und Reichardts Ansichten auch über die Stellung der Musik innerhalb der schönen Künste auseinander.

(456) Berl. Archiv d. Zeit u. ihres Geschmacks, August 1795, 144.

QUELLEN.

Von Reichardts Schriften:

(In Klammern die abgekürzte Zitatform)

1774, 1776. Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend. An seine Freunde geschrieben von J. F. R.. Frkft. u. Lpz. 1. Theil, 1774; 2. Theil 1776.
(Br. aufmerks. Reis.)

1774. J. F. R. über die deutsche comische Oper nebst einem Anhange eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie. Hambg., 1774.
(D. com. Oper)

1775. Schreiben über die berlinische Musik an den Herrn L. v. Sch. in M. von J. F. R. Hamb., 1775.
(Schreiben berl. Musik)
Benützt wurde das mit hs. Zusätzen u. Verbesserungen des Verf. versehene Ex. der Preuss. Staatsbibl.

1776. Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten, von J. F. R. Königl. Preussischen Capellmeister. Berl. u. Lpz. 1776.
(Ripienist)

1779. Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino. Erster Theil, Berl. 1791.
(Gulden)
Zitiert wird nach dem Wortlaut des Musikal. Kunstmagazins I, das einen Teil des Romans enthält.

1782, 1791. Musikalisches Kunstmagazin von J. F. R. Berl. Erster Band, 1782; zweiter Band, 1791.
(KM)

1782. (Musikalisches Handbuch auf das Jahr 1782. Alethinopel)
(Mus. Handbuch 1782)
Die Verfasserschaft wird ausser Reichardt auch J u n c k e r zugeschrieben.

1785. George Friedrich Händel's Jugend. Dargestellt von J. F. R., Königl. Preuss. Capellmeister. Berl., 1785.

(Händels Jugend)

1787. J. F. R. an das musikalische Publikum seine französischen Opern «Tamerlan» und «Panthée» betreffend. Hamb. (s. a.)

(Tamerlan u. Panthée.)

1791. Geist des Musikalischen Kunstmagazins von J. F. R. Herausgegeben von I. A. (Alberti). Berl., 1791.

(Geist KM)

1791—1793. Studien für Tonkünstler und Musikfreunde. Eine historisch-kritische Zeitschrift mit 39 Musikstücken von verschiedenen Meistern fürs Jahr 1792 in 2 Theilen herausgegeben von F. Ae. Kunzen u. J. F. Reichardt. Berl. 1793. (Umfasst:)

Musikalisches Wochenblatt auf das Jahr 1791.

Musikalische Monathsschrift für d. Jahr 1792.

(Mus. Wochenbl. 1791); (Mus. Monatsschr. 1792)

Benützt wurde das teilweise verbundene Ex. der Stiftsbibl. Einsiedeln.

1792, 1793. Vertraute Briefe über Frankreich. Auf einer Reise im Jahr 1792 geschrieben. Erster Theil, 1792. Zweiter Theil, 1793. Berl.

(Franz. Br.)

1796. Musikalischer Almanach. Herausgegeben von J. F. R. Mit 12 neuen in Kupfer gestochenen Liedern. Berl. 1796.

(Mus. Almanach 1796)

1796. Deutschland. 12 Stücke in vier Bänden. Berl. (a. u. d. T.) «Deutsches Journal», herausg. v. J. F. R.

(Deutschland)

1797. Lyceum der schönen Künste. Ersten Bandes erster und zweiter Theil. Berl., 1797.

(Lyceum)

1804. J. F. R.'s vertraute Briefe aus Paris geschrieben in den Jahren 1802 und 1803. Thl. 1—3 (in 3 Bdn.) Hamb. 1804.

(Pariser Br.)

1805. Berlinische Musikalische Zeitung. Herausgegeben von J. F. R., königl. Preuss. Capellmeister. 1. Jahrg. 1805. 2. Jahrg. (nur 1/2 Jahrg. erschienen) 1806. Berl.

(Berl. Mus. Ztg.)

1810. Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809 von J. F. R.... In zwei Bänden. Amsterdam, 1810.

(Wiener Br.)

1815. Verzeichnis der von dem zu Giebichenstein bei Halle verstorbenen Herrn Kapellmeister Reichardt hinterlassenen Bücher und Musikalien, welche den 29sten April 1816 und in den darauf folgenden Tagen Nachmittags um 2 Uhr zu Halle an den Meistbietenden verkauft werden sollen. Halle, 1815.
(Versteig. Kat.)

Karl Nef. Einführung in die Musikgeschichte. Basel, 1920.
Hugo Riemann. Musik-Lexikon. 9. Aufl. Berl., 1919.

Die übrige, nur im einzelnen benützte Literatur wird an der betr. Stelle im Text bezw. in den Anwendungen zitiert.

Für die Ausführungen philosophischen u. allgemein-ästhetischen Charakters dienten als Quelle, soweit diese nicht besonders genannt ist, Vorlesungen und Kolloquien von Karl Joël über Philosophie des 18. Jahrh., speziell diejenige Kants.

VITA.

Ich, Paul Sieber, von Seebach (Zürich), wurde am 17. Februar 1894 zu Mercara (Brit. Indien) als Sohn des in Binningen (B'ld) wohnhaften Kaufmanns Jakob Sieber und seiner Gattin Louise, geborene Kopp, geboren. Die Schulbildung erhielt ich im Missionskinderhaus und im Obern Gymnasium in Basel, von wo ich im Frühjahr 1912 nach bestandener Reifeprüfung zur Universität übertrat. Meine Studien in deutscher Philologie, englischer Philologie und Geschichte in Basel und Zürich, woselbst eine einjährige Hauslehrerpraxis nebenher ging, schloss ich im Sommer 1917 mit dem Basler Mittelschullehrer-Examen vorläufig ab. Mehrjähriger Lehrtätigkeit an baselstädtischen und -landschaftlichen Schulen wurde im Sommer 1920 ein Semester an der Universität Leipzig eingeflochten, das fast ausschliesslich den bereits in Basel aufgenommenen musikhistorischen und -theoretischen Studien galt. Nach zweijähriger Betätigung als Hilfsarbeiter an der Universitätsbibliothek Basel, einer Arbeit, die durch längere Krankheit unterbrochen wurde, siedelte ich im Frühjahr 1924 nach Bern über, wo ich bis zum Herbst 1926 bei der Schweizerischen Depeschenagentur als Redaktor in Stellung war. Seither studierte ich ohne Unterbruch wieder an der Universität Basel und zwar neben deutscher Philologie noch Musikwissenschaft und Philosophie, die ich gegen englische Philologie und Geschichte eingetauscht hatte.

Meine akademischen Lehrer waren: In deutscher Philologie die Herren Professoren Bachmann, Bruckner, Ermatinger, Gessler, Hoffmann-Krayer, Koester, John Meier, Petersen, Unger, Zinkernagel und Dozentin Ritterhaus; in englischer Philologie die Herren Professoren und Dozenten Brie, Clark, Dick, Hecht, Jost und Vetter; in Geschichte (incl. Kunstgeschichte) die Herren Professoren Baechtold, Baumgartner, Dürr, Heidrich, Rintelen, Schneider, Thommen und Dozent Vischer; in Musikwissenschaft die Herren Professoren und Dozenten Abert, Handschin, Merian und Nef; in Musiktheorie die Herren Rudolf Moser vom Basler und Prof. Emil Paul vom Leipziger Konservatorium; in Philosophie die Herren Professoren Barth, Häberlin, Heman und Joël.

Ihnen allen bin ich zu Dank verpflichtet, besonders aber Herrn Prof. Dr. Karl Nef, dessen nie erlahmendes Interesse auch vorliegender Abhandlung, die auf seine Anregung zurückgeht, zugute gekommen ist.